

南京大学戏剧影视研究所编

南大戏剧论丛

第七辑

中文社会科学引文索引
(CSSCI) 来源集刊



南京大学出版

责任编辑 石 旻

李廷斌

责任校对 林枫竹

封面设计 冯晓哲

上架建议：戏剧研究

ISBN 978-7-305-09912-0



9 787305 099120 >

定价：38.00元

南京大学戏剧影视研究所编

南大戏剧论丛

第七辑

中文社会科学引文索引
(CSSCI) 来源集刊



南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

南大戏剧论丛. 第七辑 / 南京大学戏剧影视研究所编
—南京: 南京大学出版社, 2011. 12

ISBN 978-7-305-09912-0

I. ①南… II. ①南… III. ①戏剧评论—中国—文集
IV. ①J805.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 083267 号

出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093
网 址 <http://www.NjupCo.com>
出 版 人 左 健

书 名 南大戏剧论丛(第七辑)
编 者 南京大学戏剧影视研究所
责任编辑 石 旻 李廷斌

照 排 南京紫藤制版印务中心
印 刷 常州市武进第三印刷有限公司
开 本 787×1092 1/16 印张 14.25 字数 290 千
版 次 2011 年 12 月第 1 版 2011 年 12 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-09912-0
定 价 38.00 元

发行热线 025-83594756 83686452
电子邮箱 Press@NjupCo.com
Sales@NjupCo.com(市场部)

* 版权所有, 侵权必究

* 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购
图书销售部门联系调换

目 录

----- 戏剧理论前沿 -----

中国大陆当代戏剧启蒙精神之衰落 董 健 / 1

在中外交融中创造现代民族话剧——外来影响与中国当代话剧的现代性建构 胡星亮 / 9

沧海桑田——20 世纪中国戏剧版图巨变 傅 谨 / 22

论戏曲演员和角色的距离 陈 恬 / 36

李渔戏剧结构理论批判 陆 炜 / 45

----- 古今剧史新论 -----

夏庭芝《青楼集》研究 俞为民 / 53

清初戏曲家龙燮生平、剧作文献新考 陆 林 / 65

试论昆曲作为一种文士文化 解玉峰 / 73

论“昆曲”之称的晚出及其由来 许莉莉 / 85

演说与中国话剧之发生考论 马俊山 / 97

论 20 世纪八九十年代香港的先锋话剧创作 洪 宏 / 107

----- 戏剧创作与评论 -----

《天朝上邦》创作断想 李龙云 / 114

南大剧场思辨 吕效平 / 144

我所景仰的戏剧大师——曹禺先生 杨景辉 / 157

历史反思与道德批判——重读李龙云的《小井胡同》 李兴阳 姚悦月 / 162

游弋于中西体用之间：王安祈戏剧创作论 李 伟 / 170

学术史思辨

五十年的追问：什么是戏剧？ 什么是中国戏剧史？ 康保成 / 183

20 世纪发现戏曲文献的主体价值与核心意义 李占鹏 / 193

戏曲宏扬举世尊——钱南扬和他的戏曲研究 苗怀明 / 204

书 评

中国现代戏剧研究的丰硕成果——读胡星亮著《中国现代戏剧论集》 陈爱国 / 217

中国大陆当代戏剧启蒙精神之衰落

南京大学文学院 董 健

一 谈戏剧为什么要搬出“启蒙”问题？

中国大陆当代戏剧生存和发展的根本障碍是一种严重的精神性障碍。研究中国戏剧的思想和精神状态，决不能回避启蒙问题，因为启蒙的核心价值观（如自由、平等、民主，“个人”的价值和尊严等），至少在中国大陆的现代化进程中，仍然具有十分迫切、十分重大的意义。没有“人”的思想的启蒙，便没有“人”的现代化。没有“人”的现代化，便没有社会的现代化。

以话剧为标志、为代表的中国现代戏剧，是“五四”新文化运动的产物，它是以“五四”启蒙精神为灵魂的。从中国现代戏剧的崛起来看，有三个问题是紧紧扣在一起的：第一，文化启蒙问题；第二，改造国民性问题；第三，提倡新兴的、来自西方的话剧，高扬戏剧文学性的问题。这三个问题，归结起来其实就是一个问题，即人与戏剧的现代化问题；换言之，即戏剧如何成为促成“人的现代化”的精神助力的问题。同样，后来的“解构”文化启蒙、“质疑”国民性改造、排斥戏剧的文学性，几乎也是同时发生的。这更加说明了这三个问题的内容是一致的。当“五四”时期话剧刚刚兴起的时候，陈独秀、鲁迅、胡适、傅斯年，以及欧阳予倩、田汉、洪深等，他们都是首先看重话剧的文学性。他们之所以看重在新兴话剧中得到高扬的文学性，又是因为文学是戏剧艺术之“精神”得以寄托的地方。当时中国人面临的最大的精神层面上的问题，就是把几千年文化传统所造就的国民性，改造成“现代人”的新的国民性，这也就是文化启蒙的根本任务之所在。那时旧京剧之所以受到批判和否定，就是因为：一，它在精神层面上十分贫乏；二，即使有些“精神”，也大多是陈旧的、与现代启蒙文化相背离的。

鲁迅等文化启蒙者所倡导的国民性改造，绝不是从地理、民族的差别上提出问题，而是从时代、历史的角度提出问题的。不是“西方”来启蒙“东方”，而是“现代”向“前现代”提出挑战。几千年的“臣民社会”要进化为现代的“公民社会”，“臣民”变为“公民”，就是没有自由、平等、民主意识，没有意识到自身“个人”价值、尊严和责任的“臣民”变成自由、独立的现代人——“公民社会”的“公民”，即鲁迅所说的“人国”之“人”。这就是国民性的改造。那些在这个问题上质疑和反对鲁迅的人，恰恰是没有看清这个问题的时代性和历史性，以致将 1949 年之后的“思想改造”，特别是“文革”中的“灵魂深处闹革命”，与“五四”时期的国民性改造混为一谈。都是“改造”，但改造的方法与改造的

内容是完全不同的。“五四”文化启蒙下的国民性改造是将“非人”(前现代的、没有独立自由的奴隶)改造成“人”(一个现代人,公民社会的“公民”),而后来极“左”政治运动中对知识分子的思想改造和人人“斗私批修”、“触及灵魂”等,则是将“人”扭曲为“非人”,或将“非人”进一步“非人化”。当年鲁迅深刻地揭示了“阿 Q 精神”,就是告诉国人:国民性如不改造,人如果不现代化,任何“革命”都将走向反面!鲁迅谈到《阿 Q 正传》这部作品时,提出了一个概念:“阿 Q 似的革命党。”阿 Q 精神是未经现代化洗礼的旧的臣民性格弱点的集中表现。他是奴隶,但时时想当主子。在比他强的人面前他是奴才,在比他弱的人面前,他是“主子”。他要革命,但他不否定被革命的旧秩序。他革命的理想就是:我有了权,要什么就是什么。当年鲁迅说,这种“阿 Q 似的革命党”以后还会有——现在,显然也并没有绝迹。在中国,文化启蒙是一个远未完成任务,国民性改造即人的现代化,也是一个远未完成任务,所以要不断提出启蒙问题。

二 政治颂歌压倒文化启蒙

“五四”文化启蒙运动在推进人与社会的现代化方面起过重大作用,但总体说来,它最终是夭折了,失败了的,或者说是被异化了的。所谓“救亡压倒启蒙”(李泽厚),所谓“革命吃掉民主”(李慎之),都是说“五四”启蒙被政治化、革命化之后,它本身的文化价值观念被置换和颠覆了。国共两党决战的结果,专制而又腐败的国民党失败了。共产党胜利,夺取了政权。那时许多知识分子都似乎觉得启蒙的历史任务已经完成,中国的现代化将揭开崭新的一页。斯大林统治下的苏联人在歌唱着:“从来没有见过别的国家,可以这样自由呼吸。”20 世纪 50 年代初中国的舆论大抵也是如此。乌托邦的迷信取代了对社会现代化的理性追求。

既然文化启蒙已经“完成”,国民性改造也不存在了。在“工农作主”的新社会,需要改造的不是国民性,而只是一些政治上的“另类人”——地、富、反、坏、右与资产阶级及其知识分子。改造的方法、内容也完全不同。原先文化启蒙所坚持的那些文化价值观念,这时便成了反面的东西。不仅国民性改造问题不能再提,即使胡风所说的人民大众身上那种“精神奴役的创伤”,也是十分犯忌的。“五四”时期的那三个问题——文化启蒙、国民性改造、高扬戏剧的文学性,如今只剩下了一个失去原先目标的“文学”。文学干什么呢?只有一个任务:做权力工具,唱政治颂歌。于是,政治颂歌压倒文化启蒙。重挫文化启蒙的第一个重大措施是批判电影《武训传》。

新政权的建立与“五四”文化启蒙运动有没有关系呢?如果没有“五四”,西方启蒙精神就不会来到中国,照亮中国现代化的道路;如果没有“五四”的开放,俄国十月革命的一声炮响也不会把马列主义送到中国,从而点燃了共产主义运动与红色革命的火炬;如果没有抗日胜利之后澎湃于全中国的民主大潮,中共就不可能取胜并掌握大陆政权。这样说来,新政权不是与现代启蒙运动有着割不断的联系吗?然而同时,政治革命理论更强调的是“枪杆子里面出政权”,红色政权是阶级斗争、暴力革命所赢得的,

文化必须服从政治,“文化启蒙”必须服从政治利益的需要和指挥。于是,作为一种文化启蒙的表征的“武训精神”,便面临着巨大的悲剧性。

教育是人类启蒙的一个重要领域,甚至可以说是一个最重要的领域。一个文盲的国家,不可能有全民的启蒙。能读书、看报、用文字表达自己的意愿,才能进入精神上的启蒙——摆脱政治上、思想上统治者的束缚,进行独立思考、自由表达,学会运用自己的头脑,而不是要别人管着自己的脑袋。这种“文化翻身”无异于开启通向思想自由的大门。显然,武训所代表的那种“文化翻身”的要求,正是一种启蒙精神的表现——先睁开眼识字,再开动脑筋思考,从传统社会那种没有“自我”的“臣民”,一变而为现代社会的具有“自我”的公民。达到这一步,“五四”时期提出的国民性改造,就算完成了。但是,对《武训传》的批判,实际上堵塞了一切文化启蒙的可能性。

同时,戏剧舞台上发出的歌颂之声,受到了政治上的支持和鼓励。其时歌颂剧大兴,老舍的《龙须沟》便是歌颂剧的代表作。北京城里一条臭水沟给市民生活造成困难和痛苦,旧的当权者不加整修,新的当权者把它修好了。戏的核心精神便是感恩和拥戴。政府做这些事是它应尽的义务,本没有什么值得加以表扬的。如果不做或做不好,倒是应该批评的。如果这样的事也能构成戏剧冲突,那么现在大陆不少城市仍然能找出臭水沟,又怎么说呢?诚然,《龙须沟》也在新旧对比中写出了“人”的变化,如那位程疯子的生活和命运的变化。但是,老舍在写“人”的变化时,似乎有意避开了“五四”文化启蒙与国民性改造问题,而是勉强袭用了《白毛女》的那个“红色经典”的模式——“旧社会把人变成鬼,新社会把鬼变成人”。在这里,所谓“人”,并不是经过文化启蒙的具有“自我”主体性的现代公民,而是国家机器上的一个齿轮和螺丝钉,叫做“国家的人”。鲁迅所说的那种“阿Q似的革命党”,即使从昔日“奴才”变成了今日“主人”,他也绝非一个现代人。《龙须沟》的歌颂模式、感恩模式成为大陆当代戏剧的主流模式。

三 “乌托邦”戏剧:仍然是旧有国民性对现代启蒙理性的吞噬

20世纪50年代的“总路线”、“大跃进”、“人民公社”,号称“三面红旗”,这三者其实就是一个东西:中国人在“乌托邦”诱惑下发生的一场精神癫狂病。表面上想快速赶上世界发达国家,实现现代化,实际上是一次历史的大倒退,造成了中国现代史上一次最大的和平年代的灾难。如果把这场大灾难仅仅看成是“革命急性病”、极“左”路线所造成,那就太肤浅了。从这场灾难中,可以看出中国旧有的“国民性”的一些特征,可以看出国民性的劣根性吞噬现代启蒙理性所造成的严重恶果。鲁迅在阿Q身上刻画过我们中国人的“国民性”:讳疾忌医,夜郎自大,自欺欺人,精神麻木,在虚妄不实的想像中“克敌制胜”(所谓“精神胜利法”)等。当时中国要“超英赶美”,要“跑步进入共产主义”,完全是头脚倒置地走路,是在“头脑中”完成那些先进国家通过多年脚踏实地的奋斗才完成的历史任务。

20 世纪 50 年代的一批歌颂“大跃进”、宣传“乌托邦”思想的戏剧，一度占领舞台，实际上进行的是一种吞噬现代启蒙理性的愚民教育。田汉的《十三陵水库畅想曲》、老舍的《红大院》，以及段承滨、杜士俊的《降龙伏虎》，刘川的《烈火红心》，陈恭敏、王炼的《共产主义凯歌》等，就是这方面颇有代表性的作品。在这些剧作中，现代启蒙的那些基本的文化价值观念，如人性、人道主义、人的自由和个性、社会的民主和平等，都被歪曲、否定了。在全民“大跃进”中，“人”成了革命化、集体化劳动中的一只只蚂蚁。在田汉的《十三陵水库畅想曲》中，那些无私忘我的工农兵“英雄”，心中没有“我”，没有“个人”，只有“革命”，只有政治。连续 36 小时劳动不下“火线”，知识分子被作为“资产阶级个人主义”的代表受到严厉批判，生物教授被骂为“死物教授”。剧中说，大学生、大学教授“十年窗下糊涂得紧，还不如来一次十三陵”——这里才是真正的大学。来这里吃窝窝头，就是吃改造思想的“改造丸”。

《十三陵水库畅想曲》对知识分子“思想改造”的突出强调，反映了“乌托邦”戏剧对“五四”启蒙与国民性改造问题的大颠覆。本来，现代知识分子是启蒙的主力军，现在，他们被置于阶级政治的底层，要他们吃“改造丸”，要他们放弃“自我”，改造成“无产阶级知识分子”。剧中以郭沫若为模特儿写的那位工地慰问团团长说：“知识分子天生就是属于剥削制度和剥削阶级的，非改造不可。知识分子好说什么‘任重道远’，这是吹牛，他们挑不起这个重担。”剧中甚至写到，即使 20 年后实现了“共产主义”，也要对知识分子实行“思想检疫”，以防止资产阶级个人主义细菌的繁殖。这里提到的“思想检疫”这四个字，十分值得注意！一切恐惧和破坏思想言论自由的势力，都离不开“思想检疫”，从古至今都是如此。田汉本人就是在思想大“检疫”中送了命的。“思想检疫”是文学艺术创造精神的大敌。问题在于红色戏剧《十三陵水库畅想曲》怎么会提倡“思想检疫”呢？

社会主义思潮和共产主义学说在“五四”时期是中国现代启蒙大军中的一翼。自由、平等、民主、科学这些启蒙文化价值，也是这些学说的信仰者们所认同的。在争取思想自由，反对政治专制与文化专制的斗争中，他们往往冲锋在前。在中国现代民主主义革命中，他们以左翼的面貌出现。那么，在中国的特殊环境下，启蒙之路是如何中断的呢？

没有监督和限制的权力必然导致专制，专制必然反启蒙。1927 年之后，国民党那些掌握了国家权力的人，大都是反“五四”启蒙思想的（如蒋介石）；共产党在反对国民党的独裁统治时是支持“五四”启蒙的。本来，在经济、文化落后的国家如俄国、中国，发生“社会主义革命”，现代民主建设就困难重重。在中国，还有一个历史悠久的“国民性”问题。鲁迅在阿 Q 身上所看到的“国民性”有一个突出特点，就是他的“革命观”。这种“革命观”不是堂而皇之地写在政治纲领上的，而是刻画在“造反者”的心灵深处及其社会实践中的。概括起来说，这种“革命观”认为，革命就是权力易主，而不是社会改制。阿 Q 一旦掌权，“我要什么就是什么，我喜欢谁就是谁”。人对人的“统治”（压迫，暴力等）一仍旧习，这叫做“把历史的颠倒再颠倒过来”。在 1949 年后的历次政治运动

中,可以清楚地看出一种新的人压迫人的现象。在《十三陵水库畅想曲》一类“乌托邦”戏剧中,似乎当了新社会主人的是工农大众,而沦为被统治者的只是极少数地、富、反、坏、右及资产阶级知识分子。其实不然,由于现代启蒙原则的被破坏,名义上的“主人”其实还是奴隶。三年自然灾害中饿死几千万人,就是明证。田汉在《十三陵水库畅想曲》中预言“二十年后”就是共产主义无限美好的社会,他的话音刚落,一年以后,全国大饥荒就来临了。

从1945—1948年的“民主潮”中走过来的中国知识分子,他们在1949年迎接新政权时,很多人都相信“五四”启蒙的历史任务已经完成。知识精英对国家民族命运的失察和麻木,使得后来的一切反现代、反文明的重大事件,都不会遇到理性力量的强有力反抗,故“大跃进”、“反修防修”、“文革”都顺顺当当地发生了。

四 “反修防修”戏剧:进一步反人道、反人性、反启蒙理性

“三面红旗”(“总路线”、“大跃进”、“人民公社”)以几千万人的饿死而遭到质疑,但个人崇拜造成了新的愚昧与癫狂。这不仅掩盖着1957年“反右派”扩大化的错误,而且进一步造成了巨大的民族灾难。以“反修防修”斗争而继续“不断革命”,终于酿成十年浩劫的“文革”。

所谓“修正主义”(Revisionism),本是国际共产主义运动中的一种思潮和一个派别,它屡遭正统“马列主义”的排斥和批判。修正主义的出现,核心问题有两个:一个是关于自由、平等、民主这些启蒙的文化价值观念,是人类文明史上创造出来的共同财富,资产阶级利用过它们,发展完善过它们,但它们本身并非仅仅属于资产阶级。马克思主义可以争取超越启蒙,但不能反其道而行之,它应该“启”资本主义未能“启”之“蒙”,把那些普世文化价值运用到更高的文化阶段和水平上。另一个是如何由资本主义向社会主义过渡。“修正主义”提出了“和平过渡”的理论。在这两个问题上的不同观点,也反映到哲学、文学、艺术等人文领域。所以,文学上那些带有启蒙文化价值倾向的作品或理论主张,就被批判为“修正主义文学”。列宁批判过德国的修正主义,斯大林、赫鲁晓夫批判过南斯拉夫的修正主义,中共批判过苏联、南斯拉夫的修正主义,中国的刘少奇、邓小平则被指责为中国修正主义的代表人物……现在回过头来看,当年的“修正主义者”所要“修正”的那点儿东西,恰恰是很值得修正的。如刘少奇的“三自一包”、“三和一少”,邓小平的重视发展生产力的理论,都是利党利国的好主张。而修正主义的批判者们倒是被历史做了不少的嘲弄。赫鲁晓夫批了铁托的修正主义,又不得不赔礼道歉,与之重归于好。中国共产党1963—1964年发表了九篇大文章批修(号称《九评》),其中所说的“大道理”大都被历史事实所推翻。

中国的“反修防修”文学和戏剧,就是在这样的大背景下出现的。从人的精神状态上说,“反修防修”戏剧的出现已经标志着“文化大革命”的开始。“文革”中那种现代蒙昧主义与现代愚民文化,已经在这些作品中开始演习了。这些作品从“人的精神境界”

上定下了“反修防修”戏剧的主调。所谓“反修防修”，就是为了在高调的“乌托邦”思想诱惑下，维护和强化经济上、政治上、思想上一种绝对“一体化”（“无产阶级专政”和“阶级斗争”）的权力运作机制，决不给“修正主义者”（“文革”中叫“走资本主义道路的当权派”）以松动这一机制的任何理论空间与实践的可能性。所以，在这些戏剧中，以最强烈的色彩和最高的声调所表现的，就是现代迷信——对领袖的个人崇拜。这是摧毁一切“个人自由意识”和“个人价值尊严”的强大思想武器。在 20 世纪 60 年代的“反修防修”斗争中，雷锋就是国家意识形态和政治意志的化身。第一，他“苦大仇深”、“根红苗正”，有“报恩”思想，有“捍卫”红色政权的“阶级觉悟”；第二，他是解放军战士，这一点至关重要，“服从命令”是军人的“天职”。这两点形成了他对最高领袖的无限崇拜，他提出“读毛主席的书，听毛主席的话，照毛主席的指示办事，做毛主席的好战士”。如果全国都是这样一种政治局面，“红色”政权便不会有“变色”之虞了，“人的现代化”却在这里被置换为“革命化”了。这一“置换”，当然也疏离了以自由、平等、民主、科学为核心价值的“五四”启蒙精神。

“反修防修”者所反对的，是“无产阶级专政”的社会主义“和平演变”为资本主义。这种“演变”发生在哪些方面呢？第一，是经济上的“市场化”；第二，是政治上的“民主化”；第三，是思想上的“自由化”；第四，是文化上的“多元化”。刘少奇、邓小平所支持的“三自一包”（自由市场、自负盈亏、自留地、包产到户），就是为了缓解“三面红旗”造成的严重困难而采取的一种宽松政策，但上纲到“思想”、“路线”上来讲，就是“修正主义”在中国的表现了。20 世纪 60 年代一批以城乡现实生活为题材的戏剧，如《千万不要忘记》（丛深）、《年青的一代》（陈耘、章力挥、徐景贤）、《霓虹灯下的哨兵》（沈西蒙、漠雁、吕兴臣）、《激流勇进》（胡万春、佐临、仝洛）、《丰收之后》（蓝澄）、《青松岭》（张仲明等）、《龙江颂》（江文等），以及许多雷锋戏（如贾六执笔的集体之作《雷锋》），都是以反对“和平演变”为主题的。它们为了完成这一最高政治任务，不敢面对真实的生活和真实的人物，往往是抓到一点矛盾事件就无限上纲，夸大其词，带有很大的生活欺骗性和政治恫吓性。远处悬挂着“共产主义乌托邦”明灯，发出诱人之光；近处横陈着“阶级斗争”的武器，令人生畏。人们被驱赶到一个十分逼仄狭小的具有压迫性的物质生活和精神生活的环境之中。农村中的农民在失去经营农业的自由后，只能是一种“新奴隶”。在《丰收之后》中，生产大队队长赵大川连出卖余粮的自由都没有，他想争取这种自由，便被指责为犯了路线错误即陷入了修正主义，连妻子都把他看成危险的人。同样，在《青松岭》、《龙江颂》这些农村题材的戏剧中，都没有真正的现代自由农民生存的空间。1979 年之后大陆农村的巨大变革，已经证明了 20 世纪 60 年代农村“反修防修”反文明、反现代的实质。当时戏剧舞台上所塑造的那些“反修防修”的“革命新人”，不仅是一些政治理念的符号，也曲折地表现了“五四”时期鲁迅们力图加以改造的那种固有的“国民性”在“阿 Q 似的革命党”的思想指导下的变态存在。正是在这些地方，历史叫我们感到放弃“五四”启蒙的历史沉重感。

同样，“反修防修”也把城市的生活秩序“革命化”了。私人、个人没有合法的生活

空间。《年青的一代》中的大学毕业生林育生想得到这个空间,便面临道德上的极大压力。即使他想使这个空间与“革命”相妥协、相认同,也仍然被视为“背叛”革命传统之人。在“反修”的视界之内,除了“革命”、“集体”、“国家”、“党”之外,是没有“个人幸福”一说的。林育生希望“革命”允许他不去边远艰苦地区,留在大城市,营造一个幸福的小家庭,上班时间认真搞好本职工作,下班时间有丰富多样的文化生活(读诗歌、听音乐、会朋友等等)。这种合情合理而又合法的要求,在戏中受到了严厉的批判。在《激流勇进》中,知识分子欧阳俊(技术员)在事业上有自己的理想,想当一名有水平、有威望的工程师,这想法被一位“革命警惕性”很高的同事指出:“掺杂了个人成分”的理想,是错误的。与欧阳俊相比更物质一些的工人丁少纯(《千万不要忘记》),只不过是利用业余时间打野鸭子,并到自由市场(当时叫“黑市”)出售,以改善自己的生活(如买条料子裤穿穿之类),但这件事被提升为资产阶级腐蚀工人阶级的“没有炮火的战争”。这里揭示了一个共产党人变“修”的逻辑:“腐蚀”的力量来自敌人——资产阶级,“演变”的事实则发生在无产阶级身上。早在1949年之前,毛泽东就提出了著名的“糖衣炮弹”论,讲的就是这个“逻辑”。就是说,共产党人的“腐败”是资产阶级思想腐蚀的结果。六十多年来的大量事实证明:权力产生腐败,没有监督的权力,便会产生难以扼制的腐败。

在20世纪60年代的“反修防修”戏剧中,“腐败”与“变修”往往被联系在一起描写。这是不符合事实的。如果权力得不到监督和限制,任腐败无限制地加剧,政权会垮台,但不一定会“演变”成资产阶级社会。资本主义国家也有腐败问题,但并不当然比社会主义国家更严重。《霓虹灯下的哨兵》这一部取材和构思很有特点、描写人物又颇有功底的戏,本来可以成为一部难得的优秀之作,就是因为受了“腐蚀之力来自资产阶级”这一“反修”观点的影响,未能成为思想和艺术均臻上乘之境的好戏。

《霓虹灯下的哨兵》的“戏”出在“哨兵”(刚刚为夺取政权而在血腥战争中取胜的“土八路”)与“霓虹灯下”的现代大城市生活现实的矛盾冲突之中。如果把这里的“戏剧性”放在启蒙文化语境下加以处理,用现代意识的眼光来发掘各种人物身上的喜剧性或悲剧性,那将是一部十分厚重的作品。战争与和平,文明与野蛮,城市与乡村,农民与市民,现代与传统……那会展开一幅幅多么丰富而复杂的时代画卷啊!令人遗憾的是,作者局限于“反修”之见,着眼于“拒腐蚀,永不沾”这种政治口号的阐释,把“资产阶级”的“香风”说成是腐蚀解放军的“毒气”,把现代化大城市与“革命”传统对立起来。这样,这部话剧便带上了反启蒙、反现代的精神特点。

自从苏联解体、东欧剧变,那种斯大林主义下的“强硬”(集权、专制)社会主义遭到质疑,而遭到批判、否定的所谓“修正主义”,又引起了人们的重视。“修正主义”所坚持的一些文化价值和执政理念,在许多方面是接续着现代启蒙主义的传统的。本文前面提到的所谓“和平演变”的四个“化”——经济市场化、政治民主化、思想自由化、文化多元化,并不是区分资本主义和社会主义的分水岭,而是区分现代国家公民社会与非现代(前现代)国家臣民社会的几个基本特征。就经济市场化来说,早在20世纪90年代

初邓小平就说过:市场经济,资本主义可以搞,社会主义也可以搞。文化多元化,在我国的实际社会生活中已经被接受了。这四个“化”当中,有着人类文化的普世价值存在。思想的自由、政治的民主,在各种历史背景、社会制度不同的国家,其实现和存在的方式、途径可以是不同的,但其基本精神,则是任何国家在实行现代化的进程中绝对不能回避、绝对不能抹杀的。“反修防修”的历史教训十分深刻,“反修防修”戏剧所展现的人物故事十分荒唐。现在已经很少有人再从正面提出“反修防修”了,但那种“反修防修”的思维方式、文化理念还普遍存在着。因此,为了“人的现代化”(即国民性的改造,也即国民性的现代转型),我们还面临着重新振作现代启蒙精神的巨大任务。

2010年2月28日于跬步斋

在中外交融中创造现代民族话剧

——外来影响与中国当代话剧的现代性建构

南京大学文学院 胡星亮

话剧在中国已经成为民族戏剧的重要组成部分。然而同时,话剧又是一种普遍的世界性戏剧。这就决定着中国话剧的发展一方面要追随世界戏剧潮流,另一方面,又要在中外交流、融合中努力创造现代民族戏剧。所以中国当代话剧在历史发展中,长期以来都存在着如何处理中外戏剧关系的尖锐问题:是有意识地开放借鉴,还是盲目地封闭排斥?借鉴是简单模仿、生搬硬套,还是有选择地批判吸收,并将它与民族戏曲及文化传统相融会而进行新的创造?半个多世纪来曲折坎坷。当代中国话剧是怎样融入(或不融入)世界戏剧潮流的?外来戏剧主要在哪些方面影响了当代中国话剧的发展?民族戏曲及文化传统又是着重从哪些方面对当代中国话剧形成了潜移默化的渗透?戏剧家是如何在中外戏剧的碰撞与交融中借鉴汲取,从而进行中国当代话剧创造的?中国当代话剧是怎样以其独创性参与和丰富世界戏剧的?当代中国话剧走向世界的现代性探索与发展,又有哪些经验和教训?从比较戏剧的角度对这些问题进行深入分析和总结,具有重要的理论与实践意义。

中国话剧是19世纪末20世纪初从西方引进的。经过田汉、曹禺、夏衍、郭沫若等戏剧家的艰辛耕耘,至20世纪三四十年代,中国话剧趋于成熟并在世界戏剧舞台上展示独特的风姿魅力。进入当代时期,由于社会政治等原因,中国话剧在大陆、台湾、香港及澳门呈现出不同发展情形,但有一点却是完全相同的,那就是:当代中国话剧已经不可能在封闭状态中孤立发展,它必须与世界戏剧保持密切联系,融入世界戏剧潮流中去丰富和壮大自己。

(一) 大陆当代话剧与外国戏剧的关系

大陆在“十七年”及“文革”阶段,因为整个社会的渐趋“左”倾教条和闭关锁国,使得戏剧与世界的联系单一、狭窄。主要表现为苏联戏剧的渗透。如新中国成立初期“写政策”、“赶任务”的“左”倾教条,学习“斯坦尼体系”热,1956年前后兴起“第四种剧本”,以及“文革”话剧极“左”思想猖獗等等。苏联戏剧对新中国话剧发展有积极作用,但苏联戏剧自30年代以后,“左”倾教条和庸俗社会学盛行,特别是在戏剧与政治、戏

剧现实主义和戏剧典型塑造等方面都曾出现严重偏差。所以受其影响的新中国话剧,强调戏剧为具体政治任务服务,强调社会主义现实主义“教育”功能,强调典型塑造要写“英雄形象”、反映“社会本质”等,也长期存在这些“左”倾教条问题。相对来说,“斯坦尼体系”实践具有更多正面价值,尽管其间人们对之也有过盲目推崇或理解的偏颇,但“体系”终究以其科学性、系统性,推动中国话剧舞台艺术走向正规化和专业化。在苏联“解冻”思潮激荡下创作的《布谷鸟又叫了》(杨履方)、《同甘共苦》(岳野)、《洞箫横吹》(海默)等“第四种剧本”,以“积极干预生活”的姿态,尖锐揭示社会矛盾并予以真实表现,关心人、尊重人并写出真实的人,突破公式化概念化的流弊而有独立的思考和创新。与此同时,1956年前后重新评价批判现实主义,纪念契诃夫、高尔基、易卜生、果戈理、萧伯纳及席勒等戏剧家,老舍的《茶馆》、田汉的《关汉卿》等剧作向着真实性与批判精神、人道主义同情和关怀、融会中西的戏剧创作目标进行尝试,也可见西方近现代戏剧和“五四”文学精神在新中国话剧中的潜在传承。

新时期以来,欧美现当代各种戏剧思潮流派、作家作品纷至沓来,对大陆话剧形成了强烈的冲击和影响。新时期之初《报春花》(崔德志)、《假如我是真的》(沙叶新)等问题剧与20世纪50年代苏联“解冻”思潮汇流,强调“讲真话”以“反映人民心声”,呼唤人的发现与人性复归,注重“写真实的、有血有肉的人”,推动话剧逐渐摆脱“左”倾教条,开始新的转型。而20世纪80年代初的戏剧危机和戏剧界在危机中的困惑、焦虑及探索,西方现当代戏剧的译介和冲击,使人们深切感受到当代中国戏剧的封闭和僵化,从而围绕中国话剧发展路向和“舞台假定性”等问题展开了激烈讨论。这场“戏剧观”论争的巨大影响体现于创作,最重要的,就是现实主义拓展和现代主义探索。与传统现实主义强调反映外在现实、塑造性格和客观写实相比较,受到20世纪西方戏剧现实主义启迪而拓展的现代现实主义戏剧,如刘锦云的《狗儿爷涅槃》、李龙云的《洒满月光的荒原》、李杰的《古塔街》、姚远的《商鞅》、沈虹光的《同船过渡》、田沁鑫的《生死场》等,融合传统现实主义、西方现代主义和民族戏曲艺术等多种手法,更注重挖掘人心灵世界的复杂矛盾,揭示人的生存、生命和人类共同的痛苦与欢乐,丰富了中国现实主义戏剧的精神内涵和艺术表现力。《野人》(高行健)、《桑树坪纪事》(陈子度等)、《中国梦》(孙惠柱等)、《一个死者对生者的访问》(刘树纲)、《WM(我们)》(王培公等)、《棋人》(过士行)等探索戏剧,在追求哲理意识与思考品格等内容层面,和艺术表现与舞台语汇创新等形式层面,都明显受到西方现代主义戏剧影响,在戏剧危机中为中国话剧发展探出一条新路。在新时期以来的戏剧运动中占据重要地位的《绝对信号》(高行健、林兆华)等小剧场戏剧,20世纪80年代偏重现代主义探索,20世纪90年代以后则实验与商业、现代与传统多元并存。建构观演共创、共享的戏剧空间,强调真实表演、直接交流和观众参与,“小剧场”以其审美独特性,特别是在演剧方面推进了中国话剧艺术变革。20世纪90年代出现的后现代主义戏剧,体现了年轻一代反叛与创新的实验姿态。其基本倾向,前期(孟京辉的《思凡》与《我爱×××》、牟森的《零档案》等)更多偏向解构传统与反叛经典,后期(廖一梅等的《恋爱的犀牛》、黄纪苏等的《一个无政

府主义者的意外死亡》等)则主要走向大众文化和“新左派”政治。后现代戏剧丰富了中国戏剧艺术的可能性,而它自身亟须以现代性为根本去建构戏剧美学,又带有它在西方剧坛也存在的普遍性问题。

(二) 台湾、香港及澳门当代话剧与外国戏剧的关系

因为社会封闭、政治专制、“反共抗俄”,1949至1965年间,台湾剧坛成为与世界隔绝的“精神的荒原”。1965年以后,随着台湾与西方交流逐渐加强和台湾社会的变革,台湾戏剧打开瞭望世界的窗户,从突破传统写实求新求变,到开展现代主义实验剧运动,到后现代主义戏剧和商业剧众声喧哗,其创作在与世界戏剧交流中不断发展和丰富。

当代台湾话剧的局部变革始于20世纪60年代后期和70年代。姚一葦的《红鼻子》、马森的《花与剑》、黄美序的《杨世人的喜剧》、张晓风的《武陵人》等剧作,或采用史诗剧手法来表现社会观察,或借鉴象征主义、表现主义等以揭示人物心灵的深层意蕴,或以荒诞形式审视人生,一方面在“反共抗俄”的台湾剧坛努力面向现实,另一方面推动台湾话剧从传统写实向现代主义转型。20世纪70年代末和80年代前期,以“实验剧展”为中心,以兰陵剧坊《荷珠新配》(金士杰)为代表的台湾实验剧运动,带有更多西方现代主义戏剧的影响。实验剧力求突破传统、开拓创新,创作注重对社会人生的思索与批判,演剧“完全打破写实舞台的空间限制”,从整体上推动了当代台湾话剧艺术的发展。20世纪80年代后期以来兴起的后现代戏剧,如“河左岸”的《兀自照耀的太阳》、“环虚”的《奔赴落日而显现狼》、优剧场的《海潮音》、“临界点”的《玛莉玛莲》等,是西方后现代浸染和台湾社会激变的产物。要创建“此时此地”的台湾戏剧,这些作品与时代、土地、人民休戚相关。然而反剧本、反叙事、反结构,强调形体语言和意象拼贴,尽管不乏创新,却更多因破碎模糊、随意零散而缺少深刻内涵。当代台湾话剧真正走向商业演出也始于20世纪80年代后期。台湾后工业时代的娱乐需求,美国百老汇戏剧、日本通俗闹剧等影响,使“表坊”的《暗恋桃花源》(赖声川)、“屏风”的《京剧启示录》(李国修)、“新象”的《游园惊梦》(白先勇)等演剧更多娱乐化商业化性质。

在当代中国剧坛,香港话剧处于中外交流的前沿地带。1949至1966年间,当大陆、台湾在自我封闭中隔绝与世界戏剧的联系时,香港20世纪50年代末开始翻译和演出西方戏剧。但在左、右社会对峙中话剧创作贫乏,特别是现实剧创作极为艰难。当代香港话剧创作出现生机是在1966至1977年前后,“大专戏剧节”和校协戏剧社的校园演剧,继承中外现实主义传统,受到西方现代主义影响,推出《会考一九七四》(古天农等)、《牛》(林大庆等)等直面现实的创作剧,并在写实基础上汲取现代主义而于戏剧艺术有新的尝试。1977年以来,香港话剧走出校园成为整个社会的文化艺术活动,并形成社会写实剧和现代主义、后现代主义戏剧的多元交汇。袁立勋和曾柱昭的《逝海》、杜国威和蔡锡昌的《我系香港人》、陈尹莹的《花近高楼》、杜国威的《南海十三郎》等社会写实剧,思考香港现实和香港及香港人的命运,充满主体意识和本土意识,借鉴

现代主义去写人、叙事,丰富了香港现实主义戏剧艺术。现代主义、后现代主义戏剧注重描写普通人的生存状态与内心世界,艺术表现或以荒诞形式直喻荒诞内容(潘惠森《废墟中环》等),或在经典解构中拼贴香港现实(陈炳钊与“沙砖上”的《家变九五》等),或是反戏剧、反文本、反语言的意象呈现(荣念曾与“进念”的《百年孤独》等),反写实、反传统、反戏剧,有创造却更多困惑。

当代澳门话剧,同样经历了现实主义、现代主义、后现代主义等外来思潮的冲击。周树利的《我的女儿》、李宇樑的《男儿当自强》和许国权等的《上帝搞乜鬼》等剧,可以代表其不同倾向。澳门话剧也是在中外戏剧交流中艰难探索和成长的。

二

现代戏剧是“人的戏剧”。与过去或以戏剧侍奉神灵、帝王,或将戏剧视为工具、消遣等观念不同,现代戏剧站在人道主义和人的全面解放的立场,它更重视人的生存、生命和追求、命运,更重视人的情感本体和人性深度。“五四”以来中国话剧正是以此“人学”内涵迥异于中国传统戏曲,开辟了一个新的时代。

中国当代话剧与外来影响,首先表现为“人的戏剧”的现代性追求历经曲折。最突出的是在处理戏剧与政治、现实关系方面,人的戏剧与非人的戏剧、戏剧现代性与反现代性较量激烈。当代中国有过一段封闭期,由于当时弥漫全球的浓重冷战氛围,和新中国大陆日趋严重的“左”倾教条与闭关锁国,1949至1976年间,大陆戏剧与世界的联系极其艰难。除了苏联及其他社会主义国家,与西方戏剧界基本隔断交流;并且与苏联的关系也比较复杂。早先对苏联是亦步亦趋,1958年后呈现为逆向发展态势,继续“解冻”的苏联戏剧及文艺在中国被批判为“修正主义”,而苏联批判的“左”倾教条,则被中国作为“马列主义”继续发展着。这一时期大陆话剧,除了受苏联“解冻”思潮影响的《布谷鸟又叫了》等“第四种剧本”,和赓续西方批判现实主义与“五四”文学传统的《茶馆》、《关汉卿》等创作,大都成为“写政策”、“赶任务”的武器和工具。澳门话剧20世纪50年代至70年代中期主要受大陆影响。台湾社会严重封闭是在1949至1965年间,在专制政治、“反共抗俄”的严密监控下,话剧创作大都丧失了作家的主体精神和审美创造,同样成为公式化、概念化的政治图解。20世纪50年代至60年代初的香港话剧,在社会左右对峙的总体格局中,其生存与发展也颇为艰难。诸如内地当代戏剧不准上演,本地创作剧要通过审查,校园戏剧比赛左倾剧目遭压抑等等,都使话剧发展受到很大限制——大都是消闲式的古装剧。“五四”以来中国话剧的“人学”传统在此被消解。

封闭专制的社会势必隔绝与世界的联系,而社会开放也必然带来外国戏剧的大量译介,和中国话剧在西潮冲击下的探索与创新。较早的是香港话剧。香港20世纪50年代末就开始译介和演出西方现代戏剧,推动戏剧观念发生变革。到1966年,戏剧运动和创作又出现新气象:大、中学生校园演剧崛起并成为剧坛主力,戏剧创作继承中外

写实传统,又向西方现代主义汲取营养。香港话剧迅速卷入世界戏剧潮流。继之而来的是台湾话剧。从1965年前后开始,台湾随着社会与海外交流的加强,和西方戏剧及文艺思潮的涌入,出现了姚一苇、马森、黄美序、张晓风等在西方现代戏剧影响下的求新求变。当代台湾话剧融入世界戏剧大潮,促进了戏剧现代化发展。然后,是随着社会的改革开放,20世纪70年代末80年代初,大陆话剧也卷入世界戏剧潮流,进行探索和变革,短短数年间走过了西方现代戏剧近百年的历程。新时期以来的大陆话剧在与世界戏剧交流中充满变革精神,这种变革精神又进一步拓宽了大陆话剧的现代性视野。澳门话剧在20世纪70年代中期同样发生了由封闭而开放的艺术革新。

显而易见,中国话剧要走现代化道路,就必须融入世界戏剧大潮进行艺术创造。封闭,必然导致戏剧的衰落;开放,才能促进戏剧的变革与繁荣。在任何情形下,中国话剧都不能再回到那种与世界隔绝的封闭状态。

20世纪70年代前后中国话剧重新走向世界,是为了突破长期以来附加于中国话剧的种种束缚,是因为中国话剧趋于衰落,已无力表现当代中国社会现实和当代中国人的思想情感而需变革创新。正是从这里出发,卷入世界戏剧大潮的中国当代话剧,其突出创造,就是现实主义的复归与深化,现代主义的译介与探索,以及后现代主义的引进与实验,在此影响和接受过程中,中国戏剧家从外来戏剧中借鉴其审视、开掘生活的思想艺术,来表现自己对于现实、对于人性深刻而独到的发现,有力地推动了中国当代话剧的发展。它们给中国当代话剧现代性建构带来的重大变化主要有二:戏剧内涵,从“武器”或“工具”转向“人学”,思想上向着现代精神前进;戏剧审美,突破传统和规范进行创造,艺术上向着更适合于表现新内容的现代形式前进。重构并加强了“五四”以来中国话剧的“人学”传统。

“不是感染力的程度而是强化和照亮的程度才是艺术之优劣的尺度”,它能够将人们“从蛰伏状态中唤起而进入意识的明亮而强烈的光照之中”^①。卡西尔所谓“照亮”,就是马克思说的以“思想的闪电”将人“解放成为人”^②。相对于题材,外来影响在这里更重要的是戏剧精神的渗透。中国当代话剧20世纪70年代前后从“武器”或“工具”转向“人学”,就是受到注重“照亮”启蒙理性的西方现代戏剧精神的影响,受到奥尼尔等西方现代戏剧“对于‘人本’研究中所蕴含的强大的思想力量”^③的冲击。这在《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》、《红鼻子》、《南海十三郎》等优秀剧作中都有鲜明体现。此前更多传承西方批判现实主义和“五四”文学精神的《茶馆》、《关汉卿》等剧亦属此类。以这些剧作为代表的中国当代“人的戏剧”,主要从以下三个层面去关注和描写人:第一是现实生存层面,对人的生存状态的揭示,对自由、平等、民主、正义等人的生存权利的呼唤;第二是价值原则层面,对人的生命、命运、追求的关心和尊重,对人的主体意识和生命意义的张扬;第三是终极关怀层面,对生与死、爱与恨、信仰与幸福、孤独与隔膜等人

① [德]恩斯特·卡西尔《人论》,甘阳译,上海译文出版社1986年版,第188页。

② 《〈黑格尔法哲学批判〉导言》,《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1972年版,第15页。

③ 李龙云《走访奥尼尔故居》,《荒原与人》,中国社会科学出版社1993年版,第559页。

的本体存在和困惑的哲理思考。它们既表现出审美客体的“人”的真实——人的生存、人的命运、人的生命意义、人的复杂性与丰富性,又表现出审美主体的“人”的真实——戏剧家的人生体验、生命感悟和对现实的独特发现,同时还能够进行创作主体与接受主体的心灵对话和情感交流。中国当代“人的戏剧”正是通过这些描写来发展人的精神潜力,开拓人的精神空间,追求人的精神自由,以人性、人道、人格的全面发展与完善来重塑人的精神与民族的精神。因此,对于那些压抑人、异化人而使其不能成为真正的人的诸如封建传统、政治黑暗、金钱腐蚀、国民劣根性、人性丑陋等等,这些戏剧又包含着严肃的批判精神和现代启蒙精神。这对于当代中国的社会现代化和人的现代化,具有重要促进作用。

“人的戏剧”又是艺术本体的戏剧——戏剧自觉的现代审美意识。它主要通过情节、结构、叙事等戏剧表现与文本形式,尤其是通过写人,将戏剧家对于社会人生深层结构的发现转化为审美结构的创造。为了更好地表现当代中国复杂多变的社会现实和当代中国人丰富深刻的精神世界,在西方现当代戏剧冲击和启迪下,中国当代话剧就突破传统和规范进行了新的探索。例如现实主义戏剧。奥尼尔、梅耶荷德、米勒、迪伦马特等 20 世纪西方现实主义戏剧家在传统写实基础上糅合象征主义、表现主义乃至荒诞派的艺术创新,给予中国戏剧家深刻影响。他们认识到:“20 世纪艺术领域里引人注目的现象之一,就是现实主义艺术家对于现代主义艺术表现出极大的兴趣,现实主义与现代主义的交汇、渗透,已经形成一股潮流。”^①现实主义与现代主义的渗透和交汇,也就成为《红鼻子》、《武陵人》、《狗儿爷涅槃》、《洒满月光的荒原》、《古塔街》、《商鞅》、《生死场》、《南海十三郎》等当代中国现实主义话剧的发展趋向。这些作品运用象征、表现、怪诞、非逻辑、假定性等手法描绘人生,使现实主义从传统着重社会分析转向揭示人的精神世界,从传统着眼于外在现实转向对人与人性、民族与人类的深沉思索,加强了创作的深度与力度。再如现代主义探索。西方现代主义戏剧的流派纷呈,尤其是各流派戏剧家向传统挑战的反叛精神、张扬个性的自我意识和艺术创新的执著追求,对中国戏剧家形成巨大的刺激。他们认识到:借鉴西方现代主义戏剧,“显然有助于我们开阔眼界,结合我们本民族的戏剧传统,去研究我国戏剧艺术发展的道路”^②。于是,《花与剑》、《荷珠新配》、《野人》、《桑树坪纪事》、《中国梦》、《WM(我们)》、《废墟中环》、《棋人》等剧作,或注重从布莱希特的史诗剧、贝克特等的荒诞派戏剧借鉴汲取,以戏剧诉诸理性而给予观众更多人生哲理思考;或受到阿尔托的残酷戏剧、格洛托夫斯基的质朴戏剧等启发,侧重戏剧艺术表现和舞台语汇探索;或借鉴表现主义、象征主义戏剧以揭示生活内在真实和人物内心世界的深刻性;等等。其艺术探索又给中国戏剧带来蓬勃生机。

现实主义拓展和现代主义探索极大地推进了中国当代话剧的现代化步伐。相对

① 胡伟民《开放的戏剧》,《文艺研究》1985 年第 2 期。

② 高行健《论戏剧观》,《戏剧界》1983 年第 1 期。

来说,后现代主义实验利弊参半。后现代戏剧对演剧形体语言的重视,对表演训练方法的强调,对戏剧在场性、自足性的注重,对戏剧视听意象及娱乐性的开掘,以及戏剧表现空间的拓展和观演关系的加强,等等,丰富了中国当代话剧的演剧形式和艺术可能性。然而,注重表演而放逐剧本、文学和语言,注重形体、意象而忽视从人物、叙事中挖掘现实内涵,却造成人的缺失、精神维度的缺失和深度的缺失。后现代戏剧在中外交流中需要更多思考和抉择。在尖锐的解构中,它必须走出平面感、零散化而加强戏剧的精神建构和美学建构。

三

就人类戏剧交流而论,在不同戏剧体系碰撞中趋向“他者”,在向“他者”借鉴中返观并认识“自我”,然后,以民族戏剧的现代性建构为前提进行艺术融合,乃是普遍规律。中国当代话剧与传统的联系,也有一个先接受西方戏剧,再透过西方戏剧眼光重新认识和继承传统的过程。这种对“自我”的认识因为“他者”的对照更趋完整、深刻,并促使人们面向民族传统去挖掘创造资源。另一方面,从世界戏剧的现代化进程来看,各国民族戏剧的现代性创造在趋向世界戏剧现代化大潮的同时,也包含着用现代眼光对本民族传统进行既有所批判、扬弃,又有所肯定、发现的创造性转化。“真正的影响永远是一种潜力的解放”^①,即传统中某些潜在倾向受到外来影响激发、解放而发生现代性转化。这些都使得外国戏剧进入当代中国,必然受到中国戏剧家的选择、批判而转化、创新和变形。其目的,是使中国话剧发展“外之既不后于世界之思潮,内之仍弗失固有之血脉”^②。这是民族传统的现代性转化,也是现代对传统的复归、重构和超越。传统与现代不是对立的,在经过创造性转化之后,传统能够参与现代性建构。

中国当代话剧发展中这种外来影响激发、解放传统潜在倾向而“内之仍弗失固有之血脉”的现代性创造,体现于思想内容主要有两个层面:第一,是传统戏曲及文学中那些包含着永恒性和人类性的东西,如儒家的“仁爱”思想、“民本”观念和入道意识,道家的注重生命、追求自由与返璞归真思想,佛家的人性论与平等观,以及中国文化所追求的“天人合一”理念,等等。这些中国传统自成风格的人学思想与民族精神,既为戏剧家接受西方现代戏剧提供了土壤,经过创造性转化之后,又成为能与世界对话的现代精神资源。《茶馆》、《关汉卿》、《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》、《红鼻子》、《南海十三郎》等,这些剧作以中国传统人学思想和民族精神去体现世界现代戏剧的“人学”内涵,其对民族生活的深刻反映、民族性格的真实刻画、民族风情的生动描写,有丰富而独特的现实意蕴。第二,是中华民族长期以来形成的人生态度、社会伦理和理想信仰、道德情操,以及积淀在传统戏曲及文学中的审美意识、价值取向、艺术思维、情感表现方式

① [匈]乔治·卢卡契《托尔斯泰与西欧文学》,范之龙译,《卢卡契文学论文选》第2卷,中国社会科学出版社1981年版,第452页。

② 鲁迅《文化偏至论》,《坟》,人民文学出版社1995年版,第49页。

等民族文化心理结构的现代性转化与渗透。例如,描写现实是世界现实主义戏剧的基本原则,中国当代现实主义话剧则更多直面人生,更强调“积极干预生活”。现代主义戏剧的“形而上”是世界共通的,它在当代中国语境中却更多贴近社会人生,更多现实主义根基,遂不过分虚幻空灵。而无论是现实主义还是现代主义,其戏剧批判性又是中外相同的,但在现实批判背后的更多人生理想则是中国当代话剧特别强调的。即便是后现代主义戏剧,它在中国虽然也尚“解构”、“去中心”、“多元化”,但同时又有较多的、复杂的政治意识和现实情怀,体现出中华民族关注现实、乐观进取、重视实用、服从理性的文化心理结构,这也是为走向现代化的中国当代社会的审美需求所决定的。同样,传统制约还使得西方现代戏剧中典型的人生“疏离”、“孤绝”、“虚无”等主题描写,和某些支离破裂、晦涩艰深、神怪离奇的艺术表现,在中国难以发展。

外来影响激发、解放传统潜在倾向而“内之仍弗失固有之血脉”的现代性创造,在中国当代话剧发展中更明显的表现还是艺术审美的融会。1967年姚一苇在评论西方现代主义戏剧受到中国戏曲及东方戏剧影响而出现新的艺术探索时,就感慨“中国戏剧实在是一片无尽的宝藏,蕴藏了许多如今西洋尚未彻底体会到的深邃内涵。如何将传统的舞台演出形式移植到现代剧场上来,正是我们当前所须要研究与从事的课题”^①。相对于手法、技巧,西方现代戏剧发展中的此类观念变化给予中国戏剧家的启迪对中国话剧发展是更为重要和深刻的。在这里,戏剧家透过西方现代戏剧眼光对民族戏曲观念、审美原则及方法进行革新与转化,运用这些经过现代意识重新发掘、阐释的民族传统去描写现实、表现人,其创作贯注着中国艺术的精神和韵味,又使传统具备了现代品格。

正是在中国与西方、传统与现代的碰撞和交融中,中国戏剧家认识到:“我们在探索现代戏剧艺术的时候,更应该从我们自己的戏剧的传统出发。”^②还是以西方戏剧潮流对中国当代话剧影响最显著者为例。在借鉴20世纪西方戏剧现实主义新发展的同时,因为奥尼尔、梅耶荷德、米勒、迪伦马特等西方现实主义戏剧家为突破传统、探索创新而汲取古老的东方戏剧经验,中国戏剧家又转而重视民族戏曲艺术,力求结合现代戏剧思维和传统戏曲审美以创造中国民族话剧。《红鼻子》、《武陵人》、《狗儿爷涅槃》、《洒满月光的荒原》、《商鞅》、《南海十三郎》等现实主义创作,融合民族戏曲和西方现代派去表达现实思考和人生发现,其戏剧审美结合写实与写意、再现与表现、具象与抽象,既能以写实、再现手法描摹生活的直接性,又能以写意、表现手法揭示社会现实和人物心灵的深层内涵,极大地丰富和发展了现实主义话剧艺术。中国现代主义戏剧直接译介自西方,但另一方面,20世纪西方现代主义戏剧家如阿尔托、布莱希特、格洛托夫斯基、布鲁克等,为突破写实框范而汲取中国戏曲或东方戏剧的丰富营养并有杰出创造,又使中国戏剧家同时强调对于民族戏曲传统的重视和利用。是假定性的戏剧本

① 姚一苇《谈舞台空间》,《戏剧论集》,台湾开明书店1969年版,第154页。

② 高行健《现代戏剧手段》,《随笔》1983年第1期。

性、虚拟性的时空自由、写意性的表演艺术等戏曲美学借鉴,和戏曲演剧的剧场性、动作性、综合性魅力,给《荷珠新配》、《野人》、《桑树坪纪事》、《中国梦》、《废墟中环》、《棋人》等现代主义话剧带来创新活力和民族风味。民族戏曲及文化传统,甚至在最前卫的中国后现代主义戏剧中都有渗透。比如台湾优剧场、“环虚”等的戏剧“本土化”探索,融入传统民俗表演、化用本土祭祀仪式、借鉴民间拳道武术以更好地进入中国人的生命特质,具有民族的、地方的浓郁色彩。

舞台演剧也是这样。20世纪50年代后期,因为外国同行批评中国话剧生搬硬套苏联及欧洲戏剧而少有民族特色,同时称赞“世界上任何一种戏剧都可从中国古典戏曲中获得创造发展的启示”^①,当代中国剧坛第一次展开了“话剧民族化”论争。戏剧家就中国民族话剧的创建,从剧本创作、导演表演、舞美设计等方面进行了认真探讨。其中,特别是舞台演剧借鉴戏曲的民族化实践如《虎符》、《茶馆》、《蔡文姬》、《红色风暴》、《红旗谱》等,取得重要成就。焦菊隐、于是之等艺术家将斯坦尼体系与民族戏曲传统相融合,强调“戏是演给观众看的”,导演要在舞台上“画出动人心魄的人物来”,表演要以形体动作挖掘人物“内在的真实”和“诗意的真实”,舞美要烘托出“饱满而富有诗意的整体形象”,创建了以北京人民艺术剧院为代表的话剧演剧“中国学派”。新时期以来话剧舞台的艺术变革,同样是在西方现代戏剧借鉴中认识到民族戏曲的美学价值,从而在中外戏剧交融中探索新路的。黄佐临导演《中国梦》、徐晓钟导演《桑树坪纪事》、林兆华导演《狗儿爷涅槃》等,寻求用自己的舞台语汇对生活做诗意概括而使导演艺术由再现美学向表现美学拓宽,林连昆等艺术家在自我、演员、角色关系把握中努力“使表演艺术提高到意识的范围里”,《和氏璧》(薛殿杰)、《桑树坪纪事》(刘元声)等设计空灵自由的“这是舞台”演出空间。这些演剧从戏曲写意美学出发进行探索,更加注重话剧演出的剧场性、形体演技、观演关系和形式美,又标志着中国民族话剧新的演剧体系在崛起。台湾、香港及澳门当代话剧舞台也有相似的发展情形。

中国话剧现代化必须融入到世界戏剧现代化大潮中去,但同时,融入世界戏剧现代化潮流的中国话剧又要用富于民族性的独特创造,与其他国家民族戏剧共同发展、丰富世界戏剧。任何外来影响都是在传统基础上被接受和创新而成为中国话剧的当代存在的。以民族戏剧发展而论,熔铸传统与现代、本土与外来进行独特创造的成熟,是中国当代话剧富有创造力的根本标志。而就人类戏剧发展来说,正是具有独特创造的东、西方戏剧,以及各国民族戏剧的既相互抗衡、排斥又彼此交流、融合,才滋养和丰富了世界戏剧。

四

美国学者韦勒克、沃伦主张“比较文学”是与“世界文学”相互交织的,认为“文学的

^① 参见《中外戏剧家真挚的交谈》,《戏剧报》1956年第4期。

民族性”以及各民族对世界文学总的进程所作出的独特贡献应当被理解为比较文学的核心问题;但是同时,他们又强调“全球文学和民族文学互相关联、互相阐发”^①。韦勒克、沃伦这个观点与歌德的“世界文学”理念是相同的。歌德的“世界文学”理念是指独具特色的各民族文学的交流与融合,主张每个民族都在全球性交响乐中演奏自己的声部。只有这种与世界文学相互阐发的民族文学独特创造,才能成为人类的共同财富。

中国当代话剧现代性建构的世界戏剧与民族戏剧相互阐发,它首先表现为,半个多世纪来中国话剧走向世界戏剧现代化潮流的坎坷曲折昭示:“没有拿来的,人不能自成为新人;没有拿来的,文艺不能自成为新文艺。”^②

不同民族戏剧的交流是人类戏剧发展的动力。不同戏剧只有在交流中才能充分认识自我,每个民族戏剧都需要异质戏剧的交流与借鉴才能发展和丰富自我。因此,如果说近代以来的中国是世界的中国,当代中国戏剧就更不可能再回到那种拒斥外来影响、与世界隔绝的封闭状态。20世纪50至70年代大陆及台湾话剧在社会封闭、政治专制下日趋衰微,乃至成为“精神的荒原”,和后来整个中国面向世界开放借鉴,而使戏剧重新获得深刻沉重、丰盈绚丽,都说明一个民族戏剧的荣衰与社会的开放或封闭有着根本联系,也说明中国话剧发展是一种持续的建构,其现代性创造取决于中国戏剧与世界戏剧的相互关系,取决于中国戏剧与世界戏剧交流的广度与深度。一个民族的戏剧融入世界戏剧大潮,它就必然会从世界戏剧的视野和高度来认识和更新自己。故鲁迅强调“没有拿来的,文艺不能自成为新文艺”。

中国当代话剧走向世界的现代性创造,其根本目的是什么呢?是要以戏剧促进民族国家的现代化和人的现代化。其中最重要的是“立人”,因为“立人”是“立国”之根本,因为“人类向各民族所要的是‘人’”^③。“五四”以来中国戏剧现代性追求的思想现代化、艺术表现现代化,其出发点和归宿都是要促进人的现代化。故鲁迅强调“没有拿来的,人不能自成为新人”。而中国当代话剧现代化进程在这里显得尤为艰难。大陆在1949至1976年间否定个人为本体的启蒙主义,强调“集体”、“人民”,批判人道主义和人性论,强调“阶级性”、“党性”,“人的戏剧”被“人民的戏剧”所取代,戏剧的人本位、生命本位被阶级本位、工具本位所取代。其后果是现实中“左”倾思潮和封建法西斯猖獗,是创作中戏剧家主体和审美客体的个体感性生命被挤压,充斥政治理念而少有人真实表现。这种状况直到进入新时期才得以改变。新时期对于人的重新发现,关于人道主义的论争,引发了戏剧创作的人学潮流。正是带着对人的生存、生命和人生、世界的执著探求,《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》、《洒满月光的荒原》、《商鞅》等剧作,在描写时代风云背后人的生命涌动,表现人的丰富性、复杂性,揭示人类性的心理情感本体等方面,都流露出强烈的人生意味和以人为本关怀,体现着人性建构的实现程度。当代台湾、香港及澳门话剧发展在这方面也大致相同。

① [美]雷·韦勒克、奥·沃伦《文学理论》,刘象愚等译,三联书店1984年版,第47—48页。

② 鲁迅《拿来主义》,《且介亭杂文》,人民文学出版社1995年版,第34页。

③ 鲁迅《四十》,《热风》,人民文学出版社1995年版,第28页。

中国当代话剧在戏剧现代化与人的现代化方面的艰难曲折,还体现为戏剧政治意识的强烈。政治性与戏剧现代性并不对立,政治意识强烈也是20世纪世界戏剧的普遍现象。但这里必须具备两点:一是戏剧的政治功用必须通过审美之维来实现,只有政治、革命而没有艺术,不成其为戏剧;二是通过审美之维实现的戏剧政治意识必须是现代性的,否则“就对真理和艺术犯下了双重罪过”^①。20世纪50年代大陆的《春华秋实》等“写政策”、“赶任务”的戏剧,八九十年代台湾的《抢救森林行动》、大陆的《切·格瓦拉》等力图参与社会变革的后现代戏剧,和五六十年代大陆、台湾那些张扬“阶级斗争”、“反共抗俄”的“教育戏剧”、“战斗戏剧”,可分别代表上述两种情形。把戏剧作为“武器”或“工具”,必然导致尊群体而斥个性、扬理念而抑情感、重功用而轻审美等倾向;而用戏剧服务于错误的、反动的政治,更是会导致专制和愚昧。20世纪80年代以来,社会政治对戏剧的抑制逐渐消除,商业演出却又对戏剧造成新的挤压,海峡两岸都出现淡化政治和现实而追求好看、注重娱乐的倾向。舞台演剧缺乏生命积淀和社会内涵同样不是真正的戏剧。

其次,中国当代话剧现代性建构的世界戏剧与民族戏剧相互阐发,它强调中外戏剧交流是由开放、对话而走向融合,并不是追求世界戏剧一体化。各国民族戏剧既要共同趋向世界戏剧现代化之潮流,又要保持艺术创造的主体性。中国话剧必须以其独特风貌参与和丰富世界戏剧。

任何民族戏剧都是在世界戏剧交流中发展、成熟的,然而外来影响是基于内在需要的借鉴与渗透,真正的影响是民族传统潜力的解放。以《茶馆》、《关汉卿》、《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》、《红鼻子》、《南海十三郎》等中国当代优秀剧作而论,戏剧家就是通过和西方戏剧的比较而“发现”民族戏曲的价值,从而在中外交融中进行民族话剧创造的。世界戏剧交流,需要通过“他者”来认识“自我”,也需要通过审视“自我”来理解“他者”,以更好地革新和发展本民族戏剧。这种以“自我”为主体的互为主观、互为批判,对于外来戏剧它有大胆拿来、自由驱使的勇气与信心,将对立互补的外国戏剧纳入民族传统予以借鉴;对于民族传统它勇于革新与重构,传统的魅力因为现代性转化而得到彰显和传承。在这一方面,任何激进或保守都无益于中外戏剧的交融。大陆20世纪50年代后期创建话剧演剧的“中国学派”曾出现严重偏差,用戏曲艺术去矫正“体系热”及中国话剧演剧的不足,进而以戏曲演剧去否定和取代“体系”,由于忽视与世界戏剧的广泛联系,而使中国话剧走向褊狭的发展路径。同样的,20世纪50年代初大陆生搬硬套斯坦尼体系,失去民族性与固有传统,而20世纪80年代以来,海峡两岸部分后现代演剧的反戏剧、反文本、反语言,又因为是简单模仿西方戏剧,也少有成功的创造。中外戏剧交融须以二者相互转化为前提:外来影响需民族化,民族传统要现代化。

这就是世界格局中民族话剧创造的主体性问题。20世纪初,胡适就曾因西方现

① [德]黑格尔《美学》第3卷(下册),朱光潜译,商务印书馆1981年版,第268页。

代文化和中国传统文化的冲突,强调必须“以最有效的方式吸收现代文化,使它能同我们的固有文化相一致、协调和继续发展”,“把现代文化的精华与中国自己的文化精华联结起来”^①。因为传统不是身外之物,它积淀在民族的血脉之中,是无法彻底铲除的,并且传统有惰性但也蕴藏着永恒性和人类性内容,所以只能对传统进行现代性转化,扬弃传统中陈旧落后的东西,开放吸纳、超越创进以形成新的传统,创造新的现代民族戏剧。故而,当代世界全球化语境将各民族戏剧卷入现代化大潮,但世界戏剧现代化应该是多元的;各民族戏剧在交流中都会接受外来影响,但因为各民族文化都有强韧的生命力,也因为传统的创造性转化总是发生于传统的连续性之内,各民族戏剧在走向现代化的同时又必然更多保持着自我。近代以来遭遇西方、日本全面影响的香港、台湾,其戏剧仍然保存浓郁的民族特色,说明外来戏剧及文化只能补充、丰富却不能取代本民族传统;而人学内涵的中国魂灵,现实主义、现代主义及后现代主义的中国形态,戏剧创作与演出的民族戏曲美学渗透,就更是中国当代话剧对于世界戏剧现代化进程的独特贡献。差别共存,相互尊重,和而不同,才能有助于各民族戏剧的对话和交流,有助于建构世界戏剧的丰富性和多样性。

再次,是由上述两点带来的尖锐问题,即中国当代话剧现代化进程之中的世界戏剧与民族戏剧相互阐发,如何才能真正实现中国话剧创造的现代性与民族性的统一,真正做到鲁迅所说的“外之既不后于世界之思潮,内之仍弗失固有之血脉”。

现代化与民族化是20世纪以来中国戏剧和世界戏剧发展的普遍性矛盾。因为不可能产生超越民族界限、不属于任何民族的世界戏剧,各国戏剧都是以其民族形式而存在的。然而另一方面,尽管各国民族戏剧发展为世界戏剧之形成奠定了基础,但是并非任何独特的民族戏剧都是世界戏剧所需要的。后者需求戏剧的民族性要有世界性内容。即在戏剧民族性之中必须包含着人类思想、情感和精神世界的普遍性,否则民族戏剧就难以走向世界而成为世界戏剧建构的组成部分。所以别林斯基强调:“只有那种既是民族性的同时又是一般人类的文学,才是真正民族性的。”^②这一点,对于封建传统深厚的中国,对于走向现代的中国话剧来说尤为重要。因为中国要与世界协同发展,就必须与世界现代化思潮合流。鲁迅曾担忧中国人要从“世界人”中挤出,呼吁中国人觉醒、挣扎、反叛并出而参与世界事业,呼吁“明哲之士,必洞达世界之大势,权衡较量,去其偏颇,得其神明,施之国中”,使得“人生意义,致之深邃,则国人之自觉至,个性张,沙聚之邦,由是转为人国”^③。中国话剧只有参照世界普遍性才能创造独特的民族性,只有与世界戏剧广泛交流才能得到充分发展。

真正的民族意识是在开放环境下,在中国走向世界的进程中逐渐意识到并最终形成的:要使中华民族屹立于世界民族之林,要使中国戏剧有助于人的现代化和民族国

① 胡适《先秦名学史》,上海亚东图书馆1922年版,第7页。

② [俄]维·格·别林斯基《对民间诗歌及其意义的总的看法》,满涛译,《别林斯基选集》第3卷,上海译文出版社1982年版,第187页。

③ 鲁迅《文化偏至论》,《坟》,人民文学出版社1995年版,第49页。

家的现代化。这就使戏剧的民族性创造具有了现代意识。中国现代民族话剧创造是现代性与民族性的统一,但其前提是现代性。进一步说,注重戏剧民族性是为了更好地实现戏剧现代性。民族性服从现代性,就会用现代意识去除民族传统的惰性和暮气,用人类普适价值去激活民族传统的生命力,并使民族传统成为建构世界戏剧的重要组成部分。如果面向传统时失落现代意识,则会走向国粹主义,走向封闭、保守。中国当代话剧其人学内涵消解与重构的艰难历程就充分说明了这一点。《茶馆》、《关汉卿》、《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》、《红鼻子》、《南海十三郎》等剧作,其民族性创造包含着人类的精神世界,因此有深刻的思想力和感染力。而20世纪50年代的“话剧民族化”把民族化看做主要是形式问题,又把艺术形式民族化看做着重是学习戏曲,它远离社会现实并与世界戏剧潮流隔绝,就使《百丑图》等剧尽管形式手法多有民族化创新,然而思想情感虚假浮夸,缺乏现代意识,其戏剧表现就没有生命力。20世纪90年代有些话剧借鉴戏曲“舞台假定性”的形式革新热火,戏剧内涵现代性创造却被忽视,也存在同样的问题。有民族性而无现代性不是真正的民族性。所以不能过分强调民族性,更不能以民族性去排拒现代性,没有现代性的民族性必然导致中国话剧创造的变质。

由此可见中国当代话剧的现代性建构并未完成。因为中国传统文化缺乏个人观念,也因为20世纪以来思想启蒙与政治救亡的尖锐矛盾,和前现代、现代、后现代在当代中国交错发展的复杂情形,中国当代话剧其人学内涵还不够深厚,戏剧创作还缺乏丰盈的人文关怀、启蒙理性、精神价值、理想诗情和哲学意蕴。走向世界的中国话剧在努力探索艺术审美民族性的同时,尤其必须保持与世界戏剧的密切联系,注重和加强戏剧创造的现代性追求。具有现代意识和民族独创的中国话剧应该是人的戏剧、人类的戏剧。

沧海桑田——20 世纪中国戏剧版图巨变

中国戏曲学院 傅 瑾

中国戏剧从宋元南戏、元杂剧、明清传奇直到清代地方戏勃兴,其间经历诸多变化。这些变化的戏剧学意义,前贤多有研究。^①然而,关于 20 世纪中国戏剧的变迁轨迹及这一变迁背后的动力的探讨,除集中于话剧的引进以及受政治层面影响发生的些许变化外,更细致与更具专业性的研究基本上付之阙如。但这一时期中国戏剧的变迁,既与当下戏剧的生存与发展关系密切,更涉及中外文化冲突这一独特背景,其研究的学术价值与意义自不待言。本文试图填补这一空白。

一 剧种分布

中国戏剧是一个整体,但是如果从更细致的层面看,它从来不是单一体。即使在中国戏剧诞生的宋元时期,它就已经呈现出内在的丰富性,戏剧的南北之分已然存在。考之文献,所谓南北之分多数场合均被表述为音乐风格上的差异,但是,由于音乐在中国戏剧表现领域的重要性以及它与文辞表演之间难以截然分开的关系,音乐上的这种南北差异显然会超越纯粹的音乐层面,不同的声腔不可避免地会带来更多的戏剧性差异,剧种的分野由之产生。

在这个意义上,中国戏剧内在的丰富性与多元景象体现在声腔与剧种这两个相关却又不完全重合的领域,而清初至清中叶的地方戏勃兴时代,这样的丰富与多元达到了前所未有的程度^②。因此,迨 19 世纪末 20 世纪初,中国戏剧已经形成多声腔多剧种并存的格局。粗略地说,跨入 20 世纪时,中国戏剧在声腔或剧种上呈现出昆曲、高腔、梆子、皮黄四大声腔并存的格局,而且这昆、高、梆、黄四大声腔,传播范围均不限于一个狭小区域。诚然,四大声腔流布各地,无不与当地的方言土语以及地方习俗相结

① 其中最重要的研究包括:张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》,中国戏剧出版社 1992 年版;周贻白《中国戏剧史长编》,人民文学出版社 1960 年版;廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》,山西教育出版社 2000 年版。

② 如《扬州画舫录》所述,乾隆四五十年间,昆腔与花部乱弹共存已然是常态,且至少在扬州这样的商业与娱乐文化发达的城市,各地方声腔的传播已经令观众目不暇给。“若郡城演唱,皆重昆腔,谓之堂戏。本地乱弹,只行之祀祷,谓之台戏。迨五月,昆腔散班,乱弹不散,谓之火班。后句容有以梆子腔来者,安庆有以二簧调来者,弋阳有以高腔来者,湖广有以罗罗腔来者,始行之城外四乡,继或于暑月入城,谓之赶火班。”

合,形成更具地方色彩的分枝。高腔虽以弋腔为主,但清代一般所称的“高腔”,多泛指源于明代的各地同为曲牌体的声腔,本就内涵复杂;即使素以规范著称的昆曲,事实上也出现了南北差异,在北方,昆曲长期在京城宫廷内外演出,难免受到北方语言与日常生活元素影响,因之渐次呈现出与它在发源地苏州昆山一带持续流传的南昆不完全一致的艺术特色;梆子更是清代渐次形成的多种多样的地方声腔的统称,它在北方已然分为许多路,在南方普遍称其为乱弹,更因为南方广大地区语言与习俗的诸多差异,分化为既相似又有异的数十个地方性剧种。加上清中叶方始出现的皮黄,19世纪中叶中国戏剧基本形成昆、弋、梆、黄四大声腔,如果以戏剧音乐分,它们又基本上可以分为曲牌体的昆、弋与板腔体的梆、黄两大类。当然,在四大声腔中,俗称的“花雅之争”恰是指这两大音乐类型之争,而清代才崭露头角的板腔体的梆、黄——“花部”——已经渐渐呈现出相对于曲牌体的昆、弋——“雅部”——更受普通民众喜爱的趋势。

然而,进入20世纪之后,中国戏剧这种大致有序的整体格局,出现了几乎是根本性的变化。

在20世纪,昆、弋、梆、黄都继续保持着它们或大或小的影响力,被通称为“花部”的板腔体的梆、黄,继续保持着“花雅之争”以来在演出市场上对曲牌体的昆、弋的优势,尤其是皮黄的崛起更为令人瞩目,皮黄也即京剧的兴盛是20世纪中国戏剧领域最激动人心的现象之一。19世纪末年,皮黄的演唱早已在宫廷演剧中占据稳固地位,以致令各地进京的文武官员不得不予以正视,而且通过茶园这种特殊的营业性演出场所,吸引了众多观众,成为京、津一带深受普通观众欢迎的声腔;但是它的影响真正波及全国,却是20世纪初叶的现象。在1900年前后,一般认为由徽戏和汉调合流形成的皮黄还主要在以北京、天津为中心的华北地区流传,此后才渐渐呈现出向周边地区蔓延的趋势。随之,它很快就以前所未有的速度,流传到全国各地的大中城市,成为一个新的全国性剧种——京剧。

京剧影响的急剧扩张对于20世纪中国戏剧的格局变化的深远意义,我们会在后文继续叙述。但如果从美学风格的角度看,另外一些剧种的出现与广泛传播,其影响与意义可能也并不下于京剧的风行。

有关中国戏剧的声腔剧种之别,清代就有“南昆北弋东柳西梆”之说,加上皮黄,实际上声腔可分为五大类,它就是构成川剧的“昆、高、灯、乱、胡”。周贻白先生曾经指出,所谓“东柳”虽指山东一带的柳子腔,亦可泛指诸多地方流行小曲,具有“山歌小曲唱腔”之意。^①虽然各地流传的小曲小调未必可以全数归之于“柳子”之属,但它们之普遍存在于各地,并且不能被昆、弋、梆、黄中任何一种声腔所包容,则是无可置疑的。柳子腔可能是比较早演变成舞台剧的地方小曲,但多数同样类型却风格迥异的地方小曲直到19世纪末还没有成为戏剧。这些地方小曲小调简单俚俗,即使如柳子戏那样较早成功地转化为舞台剧,也并不为人们所注意,甚至在清中叶以来的地方戏时代,它

① 周贻白《中国戏剧史长编》,上海书店出版社2004年版,第596页。

们的美学地位也没有得到确认,“花雅之争”中亦没有它们的一席之地。无论是中国戏剧整体中的“东柳”,抑或其他地区被称为“时调”之类的偶尔穿插在大戏中的一些片段性的小曲、小调和小戏弄,在戏剧舞台上,它们都仅仅是作为偶尔的点缀出现的,远远未能成为一个独立且显眼的角色。然而,进入20世纪之后,这些地方小曲小调的身份有了显赫的变化。

20世纪的最初十年,至少有十多个重要的剧种开始初露雏形,它们就是在以后的日子里分别拥有成千上万喜好者的越剧、评剧、黄梅戏和楚剧等等。1906年,浙江嵊县的一批唱书艺人在杭州郊区将曲艺形式的、演唱滩簧小调的唱书改造成舞台剧,由此有了越剧最早的演出;1909年,成兆才等艺人在唐山组建庆春莲花落班,将民间流传的蹦蹦(或称秧歌)中的“对口”,改造成能在舞台上演出本戏的“平腔梆子”^①,因此有了后来被改称为“评剧”的新剧种。这两个剧种分别由南方的说唱与北方的歌舞小戏转化而来,既没有完整的音乐声腔系统与剧目积累,也没有表演艺术手段的深厚积淀,然而,它们却迅速从乡野分别进入都市。越剧经过二三十年的发展,不仅在上海、杭州等城市站稳了脚跟,而且成为江浙沪这块本来已经拥有丰富的戏剧传统的土地上有市场号召力的剧种,尤其是在上海,它的风光一度甚至达到了能够与京剧相媲美的程度;评剧则在更短的时间里,进入天津、沈阳和北京等北方城市,并且在整个东北以及大半个华北地区,成为这一地区最受平民欢迎的演剧样式。与此同时,全国各地出现了一大批由各地的民间说唱与民间歌舞发展而成的新兴剧种,它们的起源涵盖了各地的秧歌、花鼓、采茶、花灯、滩簧等等,包括楚剧、黄梅戏、扬剧、锡剧和许多地区的采茶戏、花鼓戏在内的这些新兴剧种相互之间并没有什么声腔与表现风格上的联系,只有一个相似之处,那就是它们在音乐和美学上都属于前述的小曲小调系列,即使这些小曲小调在民间多数都已经被用以表演具有一定故事情节的小节目或曰小戏弄,也无一例外均属于小戏范畴。相对于脚色齐整、表演规范的昆、弋、梆、黄等大剧种,它们几乎都只是由一生一旦、一丑一旦或一生一旦一丑等两到三个脚色构成的“两小戏”或“三小戏”,所表演的故事也基本上以民间日常生活的夸张与谐谑调笑为主。但进入20世纪之后,它们在中国戏剧中扮演的角色发生了质的变化。这些曾经的“小戏”堂而皇之地进入戏剧殿堂,尤其是在新兴的都市文化迅速发展的过程中,承载了最大限度地满足迅速增长的市民娱乐需求的历史重任,成为戏剧舞台上不容忽视的新生力量。

但这些以小曲小调为音乐基础发展而来的剧种真正获得在戏剧领域存在的合法

① 一般认为评剧前身是莲花落,但莲花落本是南北乞食说唱的通称,与20世纪20年代以前一直被称为“蹦蹦”的评剧之间究竟是否有渊源关系,并无确切的脉络可寻。最近肖波发表《评剧渊源新考》(《大舞台》2004年第6期),指出评剧应该是由滦南一带的秧歌转变而来,其说认为,在评剧出现前,彩扮、用打击乐、扮演人物故事的秧歌戏已经出现,且当时就已经称为“蹦蹦”,成兆才等最早组建平腔梆子戏班的艺人们本就以演唱对口形式的蹦蹦为生,因此秧歌才是评剧的基础。此说似较合乎情理,比起以一般的乞食说唱莲花落为评剧的前身,更为可信。

性,却要迟至1949年以后。1951年5月5日政务院《关于戏曲改革工作的指示》特别提及:“中国戏曲种类极为丰富,应普遍地加以采用、改造与发展,鼓励各种戏曲形式的自由竞赛,促成戏曲艺术的‘百花齐放’。地方戏尤其是民间小戏,形式较简单活泼,容易反映现代生活,并且也容易为群众接受,应特别加以重视。”^①这是各地方剧种,尤其是上述小戏系列的剧种在20世纪50年代得以发展的一个历史契机。这篇后来被称为“五五指示”的历史文献之所以重要,是由于当时负责戏剧行业管理的文化部高层官员中曾经有过一场内部争论,其焦点在于即将在全国各地普遍开展的“戏改”运动是否应以京剧为各地方剧种的改革发展方向。而最后有关“百花齐放”,也即允许和鼓励所有地方剧种,尤其是小戏系列的剧种与京剧等大剧种自由竞争的决定,给了一度命运堪忧的“地方戏尤其是民间小戏”以新的生机,使得全国各地数十个新生的剧种得以继续存在并且得到政府文化部门的大力支持,为它们在以后的岁月里蓬勃发展提供了必要的外部条件。

20世纪初年,话剧开始传入中国。话剧传入中国始于上海等商埠的租界以及教会学校的学生演剧,然而,对于中国戏剧史而言更具象征意义的演出,是1900年底上海南洋公学中院二班演出的《六君子》,以及同年上海育才学堂编演的以时事为素材的新剧。比起此前由西方侨民组织的剧团以及教会学校以敷衍《圣经》为主的教学演剧,它们是话剧之进入中国更具说服力的例证。至于南洋公学此后编演的《张文祥刺马》等剧,更成为这一时期粗具雏形的话剧代表性剧目。经历崇尚西方艺术的知识分子们数十年的努力,兼之国共两党相继在军队中专门设置主要以话剧演出为主的文工团,有这样两大势力为支撑,编演话剧的努力在20世纪的中国一直没有中断。而20世纪50年代以后,政府更在全国专门组建了100个左右的话剧团,这些剧团的存在从体制上保证了话剧的存在。话剧的引进远不止于给中国戏剧增加了一个剧种,虽然话剧直至今天仍然未能真正激发国民由衷的兴趣,但它作为一种非源于本土的演剧方式,其影响绝不能忽视。

20世纪中国戏剧格局发生的另一个值得一提的变化,是剧种数量的急剧增长。20世纪50年代以“五五指示”为标志的戏剧政策不仅解除了各地小戏系列的新剧种的传播禁令,也给另外一部分地方剧种提供了机遇。在20世纪上半叶,相当一些地方性很强、流传范围不广的古老剧种已经濒临灭绝,“五五指示”对“地方戏尤其是民间小戏”的特殊重视,促使地方政府注意到对这些剧种的挖掘、抢救工作,有一大批剧种得以恢复生机。但剧种数量增长最快的时期,是在1958年后的“大跃进”时代,一场全国性的“造剧运动”令剧种数量急剧膨胀。没有完整准确的数据可以理清这一时期曾经出现过的剧种的总数,如果做个粗略的估计,1958—1963年之间被创造出来的新剧种至少要超过100个。考察这场声势浩大的堪比经济领域“大跃进”的“造剧运动”,初始动机是为了鼓励那些原本没有地方戏剧剧种的地区和没有本民族戏剧剧种的少数民

① 中央人民政府政务院《关于戏曲改革工作的指示》(1951年5月5日),《人民日报》1951年5月7日。

族创造他们“自己”的剧种。20世纪50年代初各地在为地方戏剧剧种定名时多以治所简称命名,^①更刺激了那些没有“本地剧种”的区域的文化行政官员。在这场运动中,东北和云南的造剧成果可能最接近于当时“大跃进”的政治狂热。东北地区无论是经济、政治还是社会发展领域,在全国均处于领先地位,一般文化生活也很丰富,唯一的遗憾是直到1958年,这一地区流行的戏剧剧种只有京剧和评剧,而它们均是“外来”的,于是努力创造东北地区“自己”的“地方剧种”,就成为当时东北各省文化部门念兹在兹的重要工作。以吉林省为例,1958年12月吉林省委明确提出要新创“吉林戏”,次年初,省文化局成立新剧种编创组,在此后短短两三年里,各地就纷纷创造出了吉剧、新城戏、黄龙戏、龙山戏、榆树戏、白城戏等新剧种,还有尚未命名的吉林市新剧种和四平市新剧种、延边地区的朝鲜族地方戏,同时,长春等稍嫌落后一步的地、市也无不在努力尝试着创造当地的新剧种。^②少数民族地区的新剧种创造也是如此。最具代表性的云南除原有滇剧及白、傣、壮等人口较多的民族已有的白剧、傣剧和壮剧,还在两三年里新创造出一大批新剧种,包括楚雄的彝剧、大理白族的大本曲剧、西双版纳的傣族章哈剧、哈尼族的傣尼剧、昭通禄丰安宁等地的苗剧、路南的彝族撒尼剧、临沧的彝族俐侎剧、红河的哈尼剧等等。^③少数民族造剧当然不限于云南,例如苗族的剧种,除云南省不止一个地区在创造,贵州、广西、湖南等省区也都分别同时在创造,而广西壮族自治区除侗戏、苗戏外,还创造了瑶剧和仡佬剧,只有两万人口的毛南族也有了毛南戏。^④基于“创造发展兄弟民族戏剧”的初衷,全国许多少数民族地区都有新创“民族戏剧”的举措,内蒙古的满瀚剧、科尔沁蒙古剧,宁夏、甘肃地区产生的花儿剧都是这一运动的产物。在这场“造剧运动”里还有一个特殊分枝,那就是皮影、木偶戏的人戏化改造,像唐剧、碗碗腔、临高戏等,以及由坐唱的曲艺转化为舞台演出的青海平弦戏、北京曲剧等。客观地看,东北地区本有深厚的地方歌舞、曲艺表演艺术传统,各少数民族也大都有自己丰富的民族民间歌舞,至于皮影与木偶的人戏化,也并非没有先例可以援引,坐唱的曲艺转为扮唱的戏剧更是常见,改造与丰富这些地方民间表演形式,使之更体系化、程式化,将它们搬上舞台,以它们为基础创造新的剧种,其实本无不可。但是从“造剧运动”的实绩看,多数新剧种都很难称得上是成功的创造。很偶然的,吉林省的吉剧因为有王肯这样的天才剧作家为它创编了一批具有经典价值的剧目,黑龙江的龙江剧因为有白淑贤这样性格坚毅的表演艺术家努力支撑,才能使这两个剧种存留至今而不坠,但其他绝大多数新造的剧种,即使没有胎死腹中,数年后也已

① 目前所知的很多剧种都是在这一时期定名的,仿“川剧”之类剧种先例,一个地区流行的多种声腔往往被归成一个“剧种”,如“赣剧”、“晋剧”、“婺剧”等等,这些冠以地方名称的剧种当然成为区域文化的象征。按照这样的思路,一个地区有没有“自己”的剧种,会被理解成当地的文化事业是否繁荣、地方民间文化是否得到足够重视的显要指标。

② 《中国戏曲志·吉林卷》,中国ISBN中心1993年版,第16、660页。

③ 《中国戏曲志·云南卷》,中国ISBN中心1994年版,第15页。

④ 《中国戏曲志·广西卷》,中国ISBN中心1995年版,第23页。

烟消云散。始于20世纪50年代末的“造剧运动”对中国戏剧的整体格局不能说没有改变之力,但也仅仅是为它做了一点量的增添,且这样的增添也止于名义,并没有多少实质性的意义。只是我们在统计剧种时,有时不得不承认它们的存在。^①

而中国戏剧格局晚近较大规模的变化,则是20世纪90年代以来相当多剧种的消失。这些陷于衰亡或濒临衰亡境地的基本上是一些小剧种,其中包括20世纪50年代“造剧运动”中创造的新剧种里的大多数,也包括许多传播范围仅限于一两个县甚至更小范围内的剧种。尽管许多地方的文化主管部门出于复杂的政治考量,更愿意以有限的地方财政拨款维持着代表这些小剧种的剧团名义上的存在,但这种象征性的存在并不能真正改变剧种的困境,也不能改变这些剧种事实上已经不复存在的现实。经历这一变故,各地剧种纷乱的局面不复存续,传播地域范围的大小对于声腔剧种的生命力的影响逐渐凸现,大剧种与小剧种的生存状况差异越来越显悬殊。尽管从新近的戏剧版图中看,剧种的兴衰并不能简单化地从声腔角度得到充分的解释,梆、黄或小戏系列的剧种在整体上次第兴起的同时,也未见得都能保持兴盛景象,而中国戏剧格局的基本面貌,仍然是五大类声腔并存的局面。但我们如果能够从不同剧种传播范围的大小区分大剧种与小剧种,倒是可以从各剧种目前生存发展状况中找到一些大致规律——大剧种显然比起小剧种的生命力更为顽强。^②

综上所述,20世纪的中国戏剧版图上,剧种的此盛彼衰及其分布的巨大变化十分显著。京剧在这一个世纪内影响持续扩大,成为全国范围内分布最广、影响面最大的剧种;越剧、评剧、楚剧、黄梅戏等由说唱和歌舞小戏发展而来的年轻剧种迅速崛起,已经完全足以与古老的秦腔、川剧、河南梆子(豫剧)、粤剧等相比肩;话剧的出现也不能忽视。从剧种数量看,20世纪的多数时间里它一直保持着逐渐增长的趋势。因为小戏系列的诸多剧种迅速发育成长,至20世纪中叶,剧种的数量比世纪初已经有明显的增长,这一增长趋势,经历20世纪50年代初诸多古老剧种的复苏,至20世纪60年代初达到顶峰。始于20世纪50年代末的“造剧运动”中出现的上百个新生剧种虽然昙花一现,但毕竟在一定程度上改变了中国戏剧的版图。剧种数量增长的大趋势至20世纪80年代后期出现根本性逆转,一方面,随着戏剧整体上陷入全行业的低潮,数以百计有相当悠久的历史与丰厚传统的小剧种濒临灭绝或者已经失传;另一方面,社会政治、经济制度整体上的变迁,对现存的大剧种的生存方式,也不断提出越来越严峻的挑战。在统计学的意义上,中国戏剧目前仍然拥有超过300个剧种,但是至少有100个以上的剧种事实上已经完全丧失了存在与传承的可能性;剩下的100多个剧种,也有相当一部分失去了它的观众群以及在演出市场上自然生存发展的空间。1950年田汉在全国戏曲工作会议上的报告提及,“我们初步掌握的情况:全国戏曲自昆弋、梆子、

① 有关这场“造剧运动”更详尽的研究与评论,可参见薛若邻、荆文礼主编《新剧种论》,时代文艺出版社1993年版。

② 拙文《我们如何失去了甌剧》部分说明了小剧种在目前的文化语境中难以生存的原因,见《读书》2004年第9期、《新华文摘》2005年第3期。

皮黄以下约及百种”^①，经历 20 世纪 80 年代后社会的市场化转型，到 20 世纪末，中国戏剧已经演变为以 50—80 个剧种为主的状况，看起来像是在向着 20 世纪中叶的格局渐渐回归。当然，即使是那些现存的剧种，它们的生存发展的空间也不尽相同。

二 中心—边缘的二元格局

20 世纪中国戏剧的剧种流布似乎游移不定，但其背后的变迁规律并非无迹可寻。无论是以京剧为代表的榔、黄继“花雅之争”之后继续兴盛，还是以越剧、评剧为代表的小戏的崛起，都具有相当深刻的美学意义。剧种变迁的演进对中国戏剧整体格局产生直接的影响，除了表面上“乱哄哄你方唱罢我登场”的起起落落，这一变化自有更深层的内涵，并不完全是不同剧种间简单的世代更替，如同王骥德所说的“世之腔调，每三十年一变”^②。

昆曲的诞生乃至成熟，无疑代表了中国古典艺术发展的顶峰，它最大限度地凝聚了中国传统文化中以文人雅趣为指归的特有的美学精神。然而如同我们熟知的那样，昆曲在 19 世纪中叶以后就开始趋于没落，而此际恰恰是梆子、皮黄等地方戏以强劲的姿态勃兴之时。面对这一现象，许多传统文人痛心疾首，却无可挽回。虽然不能简单化地说梆子、皮黄的兴盛是昆曲衰落的原因，但是皮黄（京剧）的兴起还是在一定程度上意味着社会主流美学观念的更替，因此，它的兴起确实是以昆曲的没落为代价。

越剧与评剧等剧种的崛起同样具有特殊的时代内涵。20 世纪初叶以越剧和评剧为代表的一大批小戏系列的新剧种纷纷出现，其结果不仅仅是为中国戏剧增加了几个新剧种，也不仅仅是对这个多声腔多剧种的整体丰富，更隐含了美学秩序重建的时代诉求。如果说“花雅之争”背景下京剧（皮黄）的日益兴盛，事实上代表了以昆曲为象征的古典文人趣味在相比较而言更显粗鄙化的美学诉求面前的退却，那么，小戏系列的大批新剧种获得社会充分认同，更意味着中国戏剧的剧种格局又一次重大转型。在清朝宫廷众多皇亲国戚、王侯高官的痴迷中迅速扩张其影响的京剧，尽管在喜爱昆曲的文人们看起来因其缺乏典雅趣味而不堪玩味，然而假如将它与越剧、评剧之类小戏系列的新剧种相比较，毕竟它的美学风格在某种意义上更接近于贵族趣味。同时面对中国最初的城市化进程中大量涌现的市民阶级具有明显倾向性的强烈的娱乐需求，京剧以及其他的榔、黄声腔，同样不能不接受越剧、评剧等小戏系列的新剧种以不可阻挡之势瓜分城市演出市场这一事实。一个饶有兴味的例子就是，原先流行于黄陂、孝感一带的花鼓戏在 19 世纪末已经成为在各地乡村庙会演出的舞台剧，它在 1902 年开始进入武汉，经历了一个艰难生存的阶段后，这个被称为“楚剧”的新剧种在当地演出市

① 田汉《为爱国主义的人民新戏曲而奋斗——1950 年 12 月 1 日在全国戏曲工作会议上的报告》，《田汉全集》第 17 卷，花山文艺出版社 2000 年版，第 174—175 页。

② 王骥德《曲律·论腔调第十》，《中国古典戏曲论著集成》（第四册），中国戏剧出版社 1959 年版，第 117 页。

场上的势力日益扩张,终于超过汉调,而汉调(汉剧)恰好是京剧的前身之一。经历了近百年的历程之后,楚剧目前是武汉一带最受观众欢迎的第一大剧种,而汉剧则落到了岌岌可危、难以为继之境地,已经变成濒危剧种。

因此,越剧、评剧等剧种崛起的背后,既是“花雅之争”的美学趋势的继续,同时更意味着在逐渐步入工业化时代的语境里,城市平民阶层获得了更多的机会,通过努力开拓新的审美领域,以表达自己的美学趣味。尽管从文人以及纯粹艺术的层面考量,无论是承接了唐诗宋词深厚文化底蕴的曲牌体的昆、弋在戏剧领域的霸主地位被近乎于鼓词、连厢之余绪的板腔体的梆子、皮黄所取代,还是一时风行南北的皮黄的市场遭到各地纷起的以民间更显俚俗且表现手段简陋的说唱、歌舞小戏演变而来的越剧、评剧等新剧种瓜分,都可以看成是社会的审美趣味越来越趋于底层化的悲剧;但是对这一趋势也不妨给予另一个角度的理解,审美上的这一演变正以其特殊的方式体现出传统社会向现代社会转型的世界性趋势,它昭示了某种美学上的民主,意味着一两个社会层级完全垄断美学话语权的现象已经成为历史,而不同社会阶层的审美需求均能得到满足的市场景象,已然成为现实。至于20世纪50年代初这些小戏系列的新剧种因更具“人民性”而得到鼓励,更从一个侧面证明对中国戏剧中剧种格局的这一变化本可以做政治学的解读。

可以说,假如我们只看到20世纪中国戏剧呈现出美学上的多元化趋势,而未能悉知这一趋势的背后还有着丰富的潜台词,我们就还不能说是真正理解了那个变幻莫测的漫长世纪里中国戏剧的发展轨迹。

我们且回头探讨昆曲的没落与京剧的兴盛这一过程中审美价值观念的演变。尽管在19世纪末叶的演出市场上,昆曲在它和梆、黄的竞争中已经明显处于劣势,然而要论及艺术的价值观念,京剧却始终如一地以昆曲在表演艺术方面所达到的高度为其努力方向,而几乎所有优秀的京剧演员都以能演唱一定数量的昆曲剧目为荣——所谓“昆乱不挡”当然不是用来夸赞昆曲演员而是用以称誉包括皮黄在内的乱弹剧种优秀演员的用语。这一现象并不是一成不变的,京剧在自身成熟的道路上也会渐渐树立自己在美学上的自信,不会永远生活在昆曲的阴影之下;而且,随着京剧的影响面日益扩大,它显然也在对其他地方戏形成美学上的压力。确实,至迟到20世纪30年代,京剧在全国范围内,已经接近于像当年的昆曲那样赢得了几乎所有剧种的艺术家的尊敬,即使像秦腔、豫剧这些历史远比京剧悠久的大剧种,也已经表现出唯京剧马首是瞻的迹象,更不用说各地由小戏系列发展而来的新剧种——即使在严酷的市场竞争之中京剧未见得都是强者,但是无论商业上的成败如何都不足以改变京剧对这些新剧种从业人员的向心力,而存有对京剧的景仰之心,在一定程度上正是这些剧种得以迅速走向成熟的动力。因此,在中国戏剧表面上更趋多元、平民阶层的趣味与爱好得到更多表达机会的背后,不同剧种在戏剧整体被人们所接受与认同的程度是不一致的。换言之,无论是在一般公众抑或是在戏剧行业内部的评价体系中,不同剧种艺术价值并不是完全均等的,某个或某些剧种被赋予更高的艺术地位与价值,另一些剧种则被置于

相对次要的位置。而昆、弋、梆、黄的艺术地位不可比拟地高于由说唱歌舞等民间小曲小调发展而来的新剧种,则一直是社会的一般见解。这提供了独立于商业与市场的评价标准之外的另一个重要维度,这个维度基本上是艺术的,当然,如果更细腻地观察,还是可以从察觉到某些艺术之外的因素,比如不同社会阶层的趣味,其作用力并不相等,这种差异恐怕无法简单地用艺术加以解释。

简言之,20世纪上半叶商业与艺术的双重作用,使多元与秩序得以相互兼容,这样的格局,直到1949年以后才出现了某些变化。

1949年是20世纪中国戏剧的一个分水岭,因为社会政治经济环境从1949年开始发生的彻底变化,导致戏剧原有的在充分市场化环境里自然地生存发展的进程意外中断。从表面上看,1949年以后的中国戏剧继续沿着它在20世纪前半叶走过的道路前进,比如京剧在戏剧领域中的霸主地位愈显稳固,各地小戏系列的新剧种也越来越肆无忌惮地扩张着它们的市场,话剧仍然维持着它在理论上而非在舞台实践中的影响力。但1949年以后,不同剧种之间的关系仍然发生了诸多质的变化,而非戏剧、非艺术的因素对中国戏剧整体格局及其美学观念的影响,也被前所未有地放大了。如同1949年建立的新政权的特殊性质在艺术领域的典型投射,从这个时期始,所有地方戏剧种都获得了自由竞争的发展空间,然而在剧种“百花齐放”的幻象里,时刻闪露着政治权力的声音——竞争可以接受,但所有竞争都必须服从一个原则:按照一种既定的政治与艺术理念实施“戏曲改进”。

1949年以后,中央政府在文化部成立专门的“戏曲改进局”,各级政府均成立专门的“戏改”机构,以往被归属在娱乐业,主要由治安与工商行政部门管理的戏剧,因其宣传教育方面的功能受到特殊重视,转而由文化行政部门管理。而经历20世纪50年代初的“戏改”运动,戏剧与各级政权之间的关系模式完全改变了,政府对剧团的影响之大也达到从未有过的程度。需要特别说明的是,分析1949年以后政府对戏剧的影响,要看到各级行政当局对当地戏剧表演团体以及艺人的影响,更要看到中央政府对全国各地的政府文化部门以及戏剧的影响。1949年以后建立的高度意识形态化的政权内部,中央政府对地方政权的控制能力得到极端强化,戏剧方面的政策也不例外。而正是由于20世纪50年代中央政府专设的“戏曲改进局”这个直接决定全国各地“戏改”运动的目标与方向的机构,非常明确地将京剧和话剧作为各地方剧种改造与“进步”的标杆^①,各剧种完全平等地在演出市场上自由竞争的“百花齐放”,实际上从来不曾存在过也不可能真正存在。

将京剧和话剧作为各剧种“戏改”过程中艺术发展的方向,对于20世纪50年代的中国戏剧发展影响至深。从半个多世纪以后的现在回头看,20世纪50年代的戏剧理

① 20世纪50年代初戏剧界首先提出的口号是“向话剧、新歌剧学习”,这里所说的“新歌剧”本是因延安时期创作秧歌剧《兄妹开荒》之类剧目的经验衍生而来,只是秧歌剧的“经验”很快就显示出了它在艺术上的单薄,京剧因此得以取而代之。而京剧之所以有此机会,部分是由于延安时期的红色文艺运动中,除了秧歌剧的成就,京剧《逼上梁山》和《松花江上》的创作演出同样备受重视且可能更受重视。

论环境并不支持真正意义上的艺术多元化,“进化论”观念从“五四”运动以来就深受激进知识分子群体的信赖,而当这批知识分子成为国家文化领域的实际控制者时,他们制定的戏剧政策也无不为艺术上简单化的“进化”观念支配;因此将话剧和京剧当成各地方剧种,尤其是由各地方小戏发展而来的新剧种的“进化”目标,是被看成提升这些剧种的艺术内涵与价值的_{不二}路径的。当然,话剧与京剧成为各地方剧种“改造”与“进化”的目标,原因并不能完全混为一谈。被引进中国不过数十年、艺术上并没有多少骄人成就的话剧之所以获此殊荣,部分由于它是西方的舶来品,而从19世纪末以来西方文化始终被视为中国整体上应该学习、模仿的对象,艺术一戏剧也不能自外于这个大的背景;另一个重要原因,是由于20世纪40年代以来特殊的中苏关系,令苏俄社会的所有方面均被当做中国的范本,甚至连中国传统戏剧表演也必须以苏俄所谓“现实主义”的艺术观念为圭臬,话剧正是在这样的政治化氛围里,获得它在中国戏剧整体中的特殊地位的。因此,话剧在20世纪后半叶拥有的特殊艺术地位,清晰地体现出20世纪与西方文化交流中本土艺术的弱势心态;而京剧的特殊地位,则源于它在此前一百多年里发展出的成熟的艺术表现手段以及在20世纪上半叶对全国各地戏剧演出市场的覆盖,更源于有一批优秀的且有极大社会影响的表演艺术家,他们是20世纪中国戏剧表演艺术当之无愧的代表与象征。按这种方式理解,我们不难发现,京剧和话剧分别通过两条路径取代了昆曲原有的艺术地位,共同填补了昆曲衰落留下的艺术权力真空。昆曲的历史地位是由两个方面决定的:一方面是文人的剧本创作以及对昆曲的文化阐释,另一方面则是艺人的表演以及娱乐市场中的传播。在这两个重要领域,昆曲无疑都达到了中国古典艺术的巅峰,而京剧和话剧均不具备足够的_{能力},它们都无法独自取代昆曲的艺术地位。因此,在20世纪中叶建构完成的新的戏剧格局中,如果说京剧是通过表演艺术领域的成就部分替代了昆曲的地位,那么,话剧代表的则是戏剧界之外的知识分子群体的文化立场。正像明清时代的文人创作使得以昆曲为代表的戏剧得以被纳入到典雅文化范畴内,因之能够为主流社会所受容一样,因为有了知识分子们可以接受的话剧创作,话剧也获得了它在当代中国社会主流文化中的一席之地。

因此,对于20世纪中国戏剧格局的变化而言,真正值得思考的问题,显然并不在于京剧和话剧究竟是否有资格成为中国戏剧所有地方剧种“改造”和发展的方向,而在于这种新的格局的建构过程中,戏剧的整体出现了怎样的变异。

至少有两个变化是我们必须看到的。

其一,如果说20世纪上半叶小戏系列的新剧种纷纷出现,在一定程度上确实使中国戏剧整体更趋多元的话,那么,20世纪中叶这个格局实际上的重大变化是不能忽略不见的。如前所述,由于波及全国的所有剧种和剧团都必须参与其中的“戏改”,并不是所有剧种与艺术家们按照自己对艺术的理解以及追求而进行的自由竞争,它是一个全国统一的带有明确的预设方向的艺术运动,这就使得被视为所有剧种改革方向的京剧与话剧的威权地位更为显赫,对其他剧种的辐射影响更大。这种影响在“文革”时期

达到顶峰。随着一批京剧现代剧目被称为“样板戏”，各地方剧种向京剧学习更成为一种政治律令；而这些“现代戏”的创作观念与指导思想，又被打上了不同于京剧自身传统的苏俄话剧的深深烙印，话剧的地位同时也贴附着“样板戏”而得以上升。当然，在实际的“戏改”以及此后的戏剧发展进程中，那些已经在较大范围内传播并且同样拥有自己的悠久历史与成熟的美学表现手法的剧种，并不一定都完全照搬京剧和话剧的模式，这也是相当一部分剧种多少得以保留了它们自己的艺术特色的主要原因；但20世纪80年代以后，演出市场的萎缩与戏剧整体上陷入生存困境，更刺激了各地方剧种提升自我的改造冲动，在一个可借以参照的资源十分有限的环境里，各地方剧种的“改革”目标也主要是朝向京剧和话剧，甚至像秦腔、川剧、豫剧和粤剧这样一些大剧种也开始出现模仿京剧与话剧的现象。这就使京剧和话剧与其他剧种的艺术地位形成了悬殊的距离，形成了典型的“中心—边缘”的二元格局。

其二，大剧种和小剧种的命运在20世纪渐渐显现出明显差异，它们的生存空间越来越明显地体现出两极分化的倾向。尤其是在20世纪80年代演出市场逐渐修复的过程中，大剧种比小剧种具有更多的市场机会，表现出更强的开拓能力，兼之电视等传播手段的普及，大剧种日益扩张其领地，而小剧种的生存与发展愈显困难。大剧种和小剧种的不同处境，虽然主要是由于社会的逐渐开放以及艺术传播手段日益进步导致的市场竞争日趋激烈，但它同样受到戏剧格局变异的制约与影响。在长达半个世纪的时间里，促使各剧种向京剧和话剧学习的理由远远超出了艺术上的互相借鉴，是否努力向京剧和话剧靠拢更被视为所有剧种“进步”与否的标志，很多剧种都在这样的学习过程中渐渐丢弃了自己固有的艺术特色，因之也同时丧失了观众面前存在的理由。而越是剧团少的小剧种，在这样的氛围中就越容易迷失。至于20世纪最后十多年里，诸多小剧种出现群体性的衰亡迹象，这与它们在数十年时间里，或多或少地被戏剧界借鉴和学习京剧和话剧的普遍风气左右，始终没有真正确立自己特有的艺术价值体系密切相关。当地方性的小剧种只能借鉴和模仿大剧种时，它只能成为大剧种的赝品；而现代科技手段给予大剧种的传播优势，压倒性地摧毁了这类盗版的存在空间。

诚然，中国戏剧各剧种“中心—边缘”二元格局的形成，背后的艺术与社会原因均错综复杂。从宏观的社会背景看，它从一个侧面映射出社会向着集约化程度更高也因之更具现代性的形态转化的历史进程；但是更具体地考察这一变化，还必须看到，在20世纪中国戏剧格局的大幅度变迁背后，由外力强加给戏剧的秩序，显然起着最为关键的作用。

三 政治、商业与艺术的互动

20世纪中国戏剧格局变化多端，但是这些变异显然不是纯粹的艺术现象。事实上，艺术永远是在复杂的社会环境中存续的，它的生存、发展与变迁，无不受到犬牙交错的各种因素的影响与制约，而寻找这些影响与制约艺术的因素并且探讨其方式，就

成为艺术研究领域别具趣味的课题。

整个20世纪中国社会均处在急剧变动之中,令传统社会中产生成熟的中国戏剧经历诸多新的考验,尤其是商业与政治两大力量的深刻影响,时刻关乎戏剧的盛衰。一个世纪的历程充分显示出中国戏剧在应对社会环境变化时,既有很强的适应能力,也有诸多无奈。

京剧在20世纪中国戏剧领域是最令人关注的剧种,它不仅始终处于中国戏剧发展变迁的漩涡中心,而且引起过最多的争议。无论是在政治领域还是在商业领域,京剧都曾经取得过比其他所有剧种都更多也更显赫的成就。从政治的角度看,1964年北京的京剧现代戏观摩大会以及此后江青主导的“样板戏”创作演出,不仅将京剧在现实社会中的政治与艺术地位推到了所有其他艺术门类均无从比拟的崇高位置,而且使京剧在若干年里成为中国数亿民众唯一的舞台艺术欣赏对象;从商业的角度看,京剧影响面的急剧扩大以及越剧、评剧等新剧种的迅速发展,其原因主要在于北京、上海等中心城市的戏剧行业,较早形成了适应新的都市文化消费趋向的美学风格与商业化模式。清代末年北方的茶园和南方“海派”的连台本戏,分别将著名戏剧表演艺术家的号召力与奇巧幻丽的舞台呈现手法的吸引力发挥到了极致,使京剧在一个相当长的时期内,取得了其他剧种从未有过也很难复制的市场佳绩。当然,京剧在政治与商业两个领域分别取得的成就是如此明显地相互冲突,以至于它们似乎必须要相互否定对方的价值才能获得自身存在的足够合法性。但尽管如此,政治与商业两大元素又确实在交替支撑着京剧的发展,不约而同地合谋帮助京剧取得了它特殊的历史地位。

政治与商业的双重作用,同样体现在诸多由说唱与歌舞小戏发展而来的新剧种的崛起过程中。在整个20世纪上半叶,这些纷纷出现的新剧种普遍被贬称为“花鼓淫戏”,受到种种限制。虽然中央政府未曾颁布过专门针对这类剧种的全国性禁令,但是各地方政府限制、禁止它们在城乡演出的法规却不绝于耳^①。然而正如我们所看到的那样,由于它们恰好适应了迅速壮大的底层市民阶层的审美需求,因此商业的力量有效地帮助它们突破了种种将道德借口与审美趣味相混淆的禁令,这些原先并不起眼的初生剧种在市民聚集的城市地区反而得以迅速发展。20世纪初叶,楚剧之进入武汉、评剧之进入天津等大城市,都有过一个只能在租界内生存的时期,它们在租界这个传统社会的道德制约所不能及的真空地带羽翼渐丰;但最终它们的成功,还要归之于突破种种枷锁进入主流社会之后的迅猛发展。无论在租界内外,真正令这些剧种迸发出勃勃生机的无疑是商业机制的力量。至于1949年以后的“戏改”时代,在商业机制的推动作用失灵的特殊境遇中,这些剧种因包含了“更丰富的人民的成份”^②而获得政治上的优渥,不仅不再受到道德歧视还得到政府的鼓励。这一机遇对于它们在后来的若

① 以扬剧和锡剧为例,直到20世纪40年代末,它们在南京的演出仍然受到地方政府的严厉管制。详参拙文《中国:“禁戏”五十年》,载《小说家》1999年第3期。

② 田汉《为爱国主义的人民新戏曲而奋斗——1950年12月1日在全国戏曲工作会议上的报告》,《田汉全集》第17卷,第189页。

千年里得以迅速成长而言,其作用同样不容低估。经历了道德话语的否定和政治话语的肯定这一重要置换,这些剧种的发展空间完全被打开,因之才有它们今天蔚为大观的存在。

话剧短短的百年历史中,政治的作用更加耐人寻味。如果将1900年上海南洋公学和育才学堂编演话剧视为话剧进入中国的标志,那么我们将不能真正理解话剧被几代知识分子努力引进到中国的动机以及它艺术地位的由来。而目前所有的话剧历史著述,几乎都着意强调春柳社在日本期间的话剧演出的意义,这正是由于话剧在20世纪获得超乎其他传统剧种之上的美学地位的原因,要从由春柳社同人们对话剧的兴趣而不是从南洋公学的学生们的业余爱好中得到解释。晚近一个世纪以来话剧地位的急剧提升,正是托赖于崇尚西方文化与迷信苏联式意识形态的政治势力的先后推动;因此,话剧历史上那些从艺术以及商业的角度而言本该特别提到的成功范例,一直为话剧界人士所讳莫如深。20世纪50年代命名的剧种“滑稽戏”,本是话剧在中国成功地本土化之后结出的果实,它承接了话剧进入中国后被称为“甲寅中兴”的成功的商业演出传统。这种由1914年左右的“文明戏”演变而来的演剧形式,至20世纪40年代,在上海及其周边地区已经拥有稳定的观众群,出现了一批比较成熟且具有相当知名度的优秀演员,但令人感到不可思议的是,在20世纪50年代的剧团登记中,它被排除在“话剧”之外。似乎是不愿意让这类深受普通民众欢迎的演出样式辱没了“话剧”这个名称,它不得不另行命名。同样,1936年以后在上海、南京和北京等多个大城市获得相当成功的中国旅行剧团的创作与演出,在话剧历史叙述中或者被遗忘,或者被放在一个极次要的位置上,轻描淡写地一笔带过。这样一些事实,说明令话剧拥有在20世纪中国戏剧格局中的特殊地位的,不是演出市场上的商业成功以及它与观众之间曾经有过的良性互动,而恰恰是源于1906年东京的春柳社并进而贯穿了整个20世纪的那种始终要将话剧与时事、政治纠缠成一体而努力。然而,如果从另一个角度看,假如撇开政治的视野,从文明戏、中旅剧团到那一类后来被称为滑稽戏的演出亦足以说明,话剧在中国未始就没有自然存在的理由。

由此更可见到,在现代社会,政治和商业这两大因素对日常生活乃至艺术的渗透力日益增强,它们形成了相互对立又相互支撑的两个维度。随着中国社会在整体上由松散的、自给自足的农业文明,向着因人们相互之间的依存度急剧升高而变得越来越趋于一体的工业化文明转型,从主要由文化与伦理道德维系的乡土社会向主要由政治与经济因素维系的商业社会转型,艺术已经越来越难以单独成为一个戏剧剧种存续的理由。这既是当年昆曲没落的历史启迪,也是京剧和话剧获得它们在20世纪特殊的艺术地位的关键,还是晚近诸多小剧种面临绝境的根本原因。

20世纪80年代中期戏剧整体上的衰落以及近来戏剧市场出现的复苏迹象,同样与政治和商业两大力量的此消彼长相关。经历了近30年过于依赖政治的漫长时期,一方面戏剧界本身在整体上基本丧失了以符合市场规律的方式生存发展的愿望与能力,另一方面商业机制以及符合这一机制的运营模式的重建难以一蹴而就。因此当社

会环境已然从高度意识形态化的特定语境中恢复常态时,戏剧不仅没有迅速恢复它与普通观众即市场之间的联系,反而陷入完全缺乏外在助力的尴尬局面,生存危机也就随之而至。小剧种的处境尤其严峻。按照 1952 年以后政府在全国普遍实施的剧团登记制度,每个县治下基本上只给一到两个剧团以登记的资格。从当时的情况看,这样的政策对于剧种的负面影响并不易察觉,相反,由于地方政府总是趋向于保留具有当地文化特色的剧种,登记制度甚至起到了帮助一批原已濒临灭绝的剧种重获生机的意外效果。在整个社会的政治、经济与文化活动完全由政府掌控的特殊环境里,这些得到地方政府特殊保护的剧种,其生存是有保障的。然而当社会向市场体制转型时,原有国营剧团的体制不能适应市场化竞争的弊病充分显露,导致剧团大批倒闭;而这些流传范围只集中于一两个县甚至更小区域的小剧种,它们的代表性剧团的倒闭,其影响就不止于一部分演职员生计无着,更关乎剧种的命运。而 20 世纪 50 年代末之后的一段时间里各地纷纷出现的众多新剧种,多数只是昙花一现,其主要原因也不完全是因为这些剧种缺乏真正的艺术根基,而是因为它们的存在过于依赖其代表性剧团。但这些剧种创建之初为之组建的剧团,本就十分依赖于政府支持,它们多数无法应对 20 世纪 80 年代演出环境的市场化转型而纷纷陷入困境,这正是这些剧种难以为继的制度根源。

但是,在普遍性的危机面前,仍然有一部分剧种能够找到通往未来之路,尤其是那些传播范围较广,因之有较多剧团支撑着的剧种。随着戏剧市场逐渐走上正常化的轨道,在众多的剧团中总是会有一部分恰好找到或遇到了戏剧与观众、与时代之间的契合点。由此我们看到,虽然并不是所有剧种都能在商业化的现代社会中存续,但面对日益市场化的社会环境,中国戏剧作为一个整体,并不是完全无从应对。无论是拥有丰厚传统的京剧、川剧、粤剧之类的古老剧种,或是域外引进的话剧,还是由说唱歌舞小戏发展而来的新剧种,只要在足够广泛的传播范围里有足够多的剧团,不仅能够很好地适应政治对它的需求,而且在充分市场化的环境里,也有可能找到它们的生存发展之道。

中国戏剧的格局变迁,受到诸多相关因素的影响制约。有关 20 世纪中国戏剧发展变迁的研究,政治层面与商业机制的影响是两个不可或缺的重要视角。而政治与商业的作用力以及它们潜在的角力,对于 20 世纪的中国戏剧变迁过程以及当下戏剧格局的形成而言,作用实不能低估。艺术或许有它自身发展的内在规律,但如果我们将艺术放回到它实际生长存续的环境之中,就会发现,它既然是人类精神生活的一个组成部分,就不可能孤立存在与独自发展,因为人的精神世界所面对的永远是光怪陆离的大千世界,并不只有艺术。

论戏曲演员和角色的距离

南京大学文学院 陈 恬

戏剧演员可能是世界上最特殊的职业之一,其特殊性在于:演员需要以自己的形体、语言和感情为工具,通过各种舞台动作,敷衍一段相对完整的故事,在观众面前创造出另外一个人物来。演员如何成为角色,就成为古今中外戏剧表演艺术中的核心问题,不同的戏剧样式在这一点上表现出不同的态度。西方近代戏剧表演对此有两种基本趋向,即传统所称的表现派和体验派。前者强调理性对形体和情感的控制,在表演上更追求角色外形的逼真,排斥主体情感的介入,演员和角色之间保持适当的心理距离;后者则重视内心体验,要求演员真正感受角色的情感,尽可能与角色合二为一,甚至在演出的那一刻感觉到他/她就是角色。现代戏剧家中,斯坦尼斯拉夫斯基比较接近于体验派,虽然他也非常重视演技,有时甚至自称是“培养演员业务技巧的体系”,但是“通过演员的有意识的心理技术达到天性的下意识的创作”^①这一斯氏体系核心,显然倾向于演员和角色之间无限趋近的距离。布莱希特的主张则更接近表现派,他旗帜鲜明地反对演员和角色的感情融合,提出了“间离效果”理论,要求演员在表演过程中始终保持理性,“一刻都不允许使自己完全变成剧中人物”^②,甚至要站在角色的对面,对角色和剧情保持反思和批判的态度。

在接触西方异质戏剧之前,中国戏曲虽然有一整套解决演员和角色矛盾,使有限的演员扮演无限的戏剧人物的方法,但是传统的搬演理论大都集中在曲唱和程式技巧,在演员与角色的关系问题上,并未出现任何明确、系统的理论表述。20世纪以后的中西戏剧交流中,有很多时候我们都必须解答这个问题,我们直观地感觉到中国戏曲表演既不属于体验派,也不属于表现派,它好像并不追求演员和角色的融合,但也并不反对演员去体验角色。在将梅兰芳和斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特并称的时候,我们对这个问题表现出某种游移的态度:斯坦尼斯拉夫斯基所主张的体验和共情,在某些戏曲表演中也可以找到;布莱希特的“间离效果”,似乎更是由中国戏曲导其先路。然而,这种态度并不能解决所有问题,比如说,在共情和间离之间,戏曲表演的美学原则是否追求一种较为明确的距离?在不同演员和不同戏曲类种之间,演员和角色的距离是否会有差异?应该如何看待这些差异?本文将对这些问题进行初步的探讨。

① 斯坦尼斯拉夫斯基《演员自我修养》,《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第二卷,林陵、史敏徒译,中国电影出版社1959年版,第27页。

② 布莱希特《戏剧小工具篇》,张黎译,《布莱希特论戏剧》,丁扬忠、张黎等译,中国戏剧出版社1990年版,第24页。

—

在20世纪初那场由新青年派发起的新旧戏剧论争中,中国戏曲从剧本到表演的各个方面都受到猛烈攻击,和当时被视为更加先进的西方戏剧相比,演了几百年的“脸谱派”的戏似乎显得幼稚可笑。不妨看以下这番争论:

胡先生日前语仆,谓旧戏脸谱,往往有数人相类者。如关公李克用赵匡胤之脸谱,张飞郑恩李逵之脸谱,皆相类似。故中国旧戏之扮演人物,只有几种之type,而无individual之存在。此为中国思想上之根本问题,亦即所谓笼统主义之表示。惟细察关李赵等之脸谱,实各有不同。张郑李亦可互相分别。且即使脸谱有类似处,而其扮相及一切衣饰,亦大相径庭。故扮关羽张飞者出台,则妇孺亦可认识其为关公张飞决不致误认为赵匡胤黑旋风。由是观之,则中国旧戏之扮演各种人物固颇有个位主义(individualism)之精神也。^①

在今天看来,张厚载对胡适的反驳显得底气不足,而胡适以为类型化这一亟须革除的弊端,倒正是戏曲表演的美学特征所在。为了解决有限的演员和无限的戏剧人物之间的矛盾,戏曲选择了以脚色作为演员和人物之间的联结。通过脚色制,对演员按其性情禀赋进行分工,不同演员分属生、旦、净、末、丑五大门;对戏剧人物按其性质作用进行分类,不同人物分属生、旦、净、末、丑五大类,由此就形成演员一脚色一角色的关系。以老生而论,对于戏剧人物来说,它是在性别(男性)、年龄(中年以上)、性格(正直刚毅为主)、作用(正面)等方面区别于其他的一类人物,如《鸣凤记》中的杨继盛、《空城计》中的诸葛亮等;对于演员来说,它是以一整套独特的舞台技艺(重唱工、用真嗓、念韵白、做打庄重端方)区别于其他的一类演员。演员登场不直接化身为角色,而需要经过脚色这一媒介,简单地说,就是经过分工的演员,运用他所属脚色的一整套表演技巧,扮演经过分类而同属这一脚色的戏剧人物。

在这个表演体系中,演员绝不能仅凭着生活的经验就可以上台,也不仅是具备了心理技术就可以上台,而必须有经过严格训练的身体。在正式登台创造角色之前,戏曲演员会有一个长期的技术学习阶段。现代最著名的京剧科班富连成的学制是七年,经过半年左右的基本训练之后,老师会对学生的资质条件进行甄别。这就是李渔所说的“配脚色”:

喉音清越而气长者,正生、小生之料也;喉音娇婉而气足者,正旦、贴旦之料也,稍次则充老旦;喉音清亮而稍带质朴者,外末之料也;喉音悲壮而略近嚆杀者,大净之料也。至于丑与副净,则不论喉音,只取性情之活泼、口齿之便捷而已。然此等脚色,似易实难。^②

① 张厚载《“脸谱”——“打把子”》,翁思再主编《京剧丛谈百年录》,河北教育出版社1999年版,第33页。

② 李渔《闲情偶寄》卷三,《李渔全集》第三卷,浙江古籍出版社1992年版,第151页。

在配定脚色之后,学生就开始学习属于该门脚色的一整套的表演技巧。表演技巧的基本训练包括四功五法,四功指唱、念、做、打,五法则指手、眼、身、法、步。这些是历代口传心授积累的表演模式,不同脚色的表演有不同的“尺寸”。例如“云手”这个常用程式就有以下规范:“旦角云手搭于腕,底手垂,上手够于鼻。小生云手搭于肘,小生无拳。云手如抱球,左手对肚脐,花脸右手举过顶,老生右手齐眉毛,武生右手齐脑门。”^①在训练的每一个环节要求都可能非常严苛,学生必须全力以赴才能达到标准。昆曲演员周传瑛回忆他在传习所拍曲的过程,一支曲子要连续几天唱几百遍,直到完全印在脑中,几十年下来也丝毫不会走样。旧时科班有“打戏”的陋习,就是为了强化记忆,学生也可以熟练地掌握所属脚色的表演技巧。

在这个对唱、念、做、打等表演技巧的学习过程中,基本不涉及培养演员对生活的观察能力、对剧本和角色的理解能力和情感体验能力,这一点和西方戏剧特别是斯坦尼斯拉夫斯基体系的演员基本功训练有显著差异。后者除了综合声音训练、形体训练等身体基本功外,一项重要的内容就是心理技术的训练。通过训练,演员能够通过观察生活汲取和积累创作素材,通过想象角色的内心和外形,将剧场中的模拟场景想象成真实情境,将自己想象成确是置身于剧本创造的角色关系之中,最终给角色输入新鲜血液,用真实的现场思考和行为激活角色。用这种方法创造角色是一个从无到有的过程,每一个角色都是高度个性化的新的创造。

戏曲演员没有这样的需要。因为所有戏曲角色都和演员一样,已经被划分为五大门脚色,他们并不是高度个性化的人物,彼此之间共性大于个性,每一个角色在戏曲舞台上都有表演模式可循。因此,演员在掌握所属脚色的一整套表演技巧之后,并不需要通过观察生活、通过动作想象力和情绪记忆凭空创造角色,甚至并不一定需要对角色进行具体分析和情感体验,运用该门脚色的表演技巧已经可以创造出一个合格的角色。一个旦脚演员只需用水袖掩面,背转身体,口呼“喂呀”,就足以表现一个悲泣的少女。他/她完全可以不去理会这个少女为何哭泣,这个少女和其他少女有多大差异,在情感上和角色保持很大的距离,而表演仍然是合乎规范的。

正因为由脚色作为演员和角色之间的联结,使得角色有模式可循,演员有技巧可用,只要掌握足够的技巧,髫龄演员也可以完成角色创造。明清时期的家班多取十一二岁孩童,他们虽年幼无知,演出却颇有可取。富连成科班的学生们从入科第二年开始下戏园子,他们在广和楼的票房一直还不错。梅兰芳在十一岁时第一次登台,扮演《长生殿·密誓》中织女一角,他说:“吴先生抱着我上椅子,登鹊桥,前面布了一个桥景的砌末,桥上插着许多喜鹊,喜鹊里面点着蜡烛。我站在上面,一边唱着,心里感到非常兴奋。”^②尽管他幼小的心灵无法感受到织女对“人间情缘顷刻时”的惋惜,他的情绪和角色完全不对应,但他的演出并无纰漏。这种情形在追求演员和角色尽可能合而为

① 邹慧兰《身段谱口诀论》,甘肃人民出版社1982年版,第8页。

② 梅兰芳述,许姬传记《舞台生活四十年》,中国戏剧出版社1987年版,第26页。

一的体验派舞台上难以想象的,一个小演员即使勉强扮演《海鸥》中的妮娜,恐怕也很难使这个角色得到认同。

以脚色制解决演员和角色的矛盾,是戏曲表演根本性的特征。在操作层面上,它是以长期艰苦的技术训练,取代了对每一个角色的具体分析和体验,使演员在和角色保持较大距离的情况下,仍然可以创造出合格的角色。在美学层面上,这些通过程式化技巧所创造出来的类型化的人物,并不以逼真写实为指归,他们和现实人生保持了适当的距离,而这正是与戏曲美学原则相一致的。

二

既然脚色制是戏曲表演在演员和角色关系问题上的根本特征,是不是可以以此推论,保持演员和角色之间较为疏远的距离是某种必然的要求呢?换言之,如果演员主动去体察和感受角色的情感,尽可能缩小这种距离,是否就违反戏曲的美学原则呢?

从演员分工来说,脚色制的确是一种非常有效的手段,它很好地解决了传统戏班演员人数少的问题。早期南戏《张协状元》的演出只用了七个演员,而八人以上的戏班已经可以不为赶场所累。然而就人物分类而言,将千姿百态的世人仅仅分成生、旦、净、末、丑五大门,即使传统的审美心理并不追求逼真写实,在描摹人情世态时,这种划分仍然是失之粗疏的。所以昆班将五大门脚色进一步细分为二十个细家门,比如生就分成了大官生、小官生、巾生、鞋皮生、雉尾生。如果我们不满足于戏曲表演仅提供五种或二十种类型化的角色,要体会杜丽娘的“锦屏人忒看的这韶光贱”和陈妙常的“怕春去留不住少年颜色”有什么微妙差异,那就需要演员缩小和角色的距离,感受角色的情感,以展示更加丰满而传神的舞台形象。我们会很容易承认甚至夸大戏曲表演技巧的复杂性,却往往轻视这种体验的困难程度。纵观戏曲史可以发现,只有十分优秀的演员才可能达到和角色更加亲近的距离,他们的努力大致可以分解为以下两个层面。

首先是赋予原有的外部形式技巧以内在生命。脚色制为演员创造角色提供了所需的表演技巧和表演模式,其中省略了分析剧本和理解角色的过程,所以戏曲表演中体验的第一步其实是对这个过程的反刍。这一步并不是要求推翻原来的表演模式而创造全新的舞台形象,而是使演员心中明了唱念何意、做打何据。这就是李渔特别强调“解明曲意”的重要性:

唱曲宜有曲情,曲情者,曲中之情节也。解明情节,知其意之所在,则唱出口时,俨然此种神情,问者是问,答者是答,悲者黯然魂消而不致反有喜色,欢者怡然自得而不见稍有瘁容,且其声音齿颊之间,各种俱有分别,此所谓曲情是也。吾观今世学曲者,始则诵读,继则歌咏,歌咏既成而事毕矣。至于讲解二字,非特废而不行,亦且从无此例。有终日唱此曲,终年唱此曲,甚至一生唱此曲,而不知此曲所言何事,所指何人,口唱而心不唱,口中有曲而面上身上无曲,此所谓无情之曲,

与蒙童背书,同一勉强而非自然者也。虽腔板极正,喉舌齿牙极清,终是第二、第三等词曲,非登峰造极之技也。^①

由于传统社会将戏曲视为小道末技,戏曲演员普遍文化程度低,一般都不具备阅读能力,只有少数家班演员才有机会得到文士指点,如吴越石家班演出《牡丹亭》,“先以名士训其义,继以词士合其调,复以通士标其式”,故能“另番一局于缥缈之余,以凄怆于声调之外。一字不遗,无微不极”^②;阮大铖家班“讲关目,讲情理,讲筋节,与他班孟浪不同”,演来能“知其义味,知其指归,故咬嚼吞吐,寻味不尽”^③。而对于一般民间戏班演员来说,因循旧规,敷衍终场,谋生已属不易,也没有多余的精力物力推敲剧本和角色。如果学生问老师为什么这么演,老师多半会回答:我的老师就是这么教的。一生唱曲而不知曲、一生做戏而不知戏者,岂鲜少哉!1930年前后,周传瑛已经在竞争激烈的上海戏曲舞台唱了五六年戏,成为一名崭露头角的小生演员。他向热心昆曲的张宗祥先生坦承,对于唐明皇“端冕中天”、柳梦梅“打叠腰肢斗沈郎”等唱词,他实在不懂。经过张宗祥先生说剧情、讲曲文、解曲意,他感到收益很大,对以后的表演和编导都很有帮助。

近代以来的演员,梅兰芳可称是“择良师妙侣,博解其词”^④的典范。他的文化修养高于同时代其他演员,有艺术经验和艺术理想,曾为《牡丹亭》中“迤逗的彩云偏”一个“迤”字而穷极其义,一时传为佳话。对于一些传统老戏中的角色,他并不满足于将老师所教照样搬上舞台,对他们都做了细致的分析。例如《奇双会·写状》一折,梅兰芳是这样理解的:“桂枝和赵宠是新婚的恩爱夫妻,她父亲的冤狱只有向最亲爱的丈夫倾诉,来分担自己的焦虑。桂枝的救父心切是完全可以理解的,但她是那个时代里从未抛头露面的女子,她所遇到的这件事又是棘手的,根本想不出主意,她认为赵宠身居县令,对他说了也许会给自己拿出个什么主意来,她对赵宠是抱有无限希望的。因此,下面穿插了闺房调笑的场面,突出了桂枝悲喜交错的复杂感情”^⑤。经过对角色和剧情的分析理解,每一个舞台技巧的展示都被赋予了心理依据,原有的外部形式被倾注了内在生命,而舞台实践也证明了它具有更动人的艺术魅力。

缩小戏曲演员和角色距离的第二个层面,是为被感受到的角色情感创造合适的外部形式。这就是周传瑛所说的“大身段守家门,小动作出人物”^⑥。大身段守家门指的是遵守本门脚色制所规定的身段和程式,不同脚色之间不能混淆,以创造“这一类”角色。在这基础上还要表现同一脚色的不同角色之间的细微差异,即“这一个”角色的独

① 李渔《闲情偶寄》卷二,第91—92页。

② 潘之恒著,汪效倚辑注《潘之恒曲话》,中国戏剧出版社1988年版,第73、72页。

③ 张岱撰,马兴荣点校《陶庵梦忆》卷八“阮圆海戏”条,上海古籍出版社1982年版,第73—74页。

④ 汤显祖《宜黄县戏神清源庙记》,汤显祖著,徐朔方笺校《汤显祖诗文集》卷三十四,上海古籍出版社1982年版,第1128页。

⑤ 《舞台生活四十年》,第485页。

⑥ 周传瑛述,洛地整理《昆剧生涯六十年》,上海文艺出版社1988年版,第140页。

特之处,这需要演员设身处地用心体验,为角色的情感创造合适的外部形式,使表演入情而传神。

戏曲演员要做到这个层面非常困难,只有在对表演技艺熟练掌握的基础上,才能使他/她在舞台上有余力兼顾其他。一个初出茅庐的演员必须打叠起全副精神,才能够完成自己的唱念和身段表演,同时兼顾和场上其他演员的配合,其紧张程度可想而知。只有对所属脚色的表演技艺驾轻就熟,游刃有余,才能在展示精湛技艺的同时,尽可能感受“这一个”角色的情感并加以表现。演员和角色之间的距离每缩短一分,都伴随着艰苦的努力,有些戏曲演员甚至是“性命以之”,如晚明昆旦商小玲“每作杜丽娘《寻梦》、《闹殇》诸剧,真若身其事者,缠绵凄婉,泪痕盈目”^①,后竟因之殒绝。此固为特例,其他如侯朝宗所记马伶故事,马氏为演活《鸣凤记》严嵩一角,竟至身鬻相国门下三年,“察其举止,聆其言语,久乃得之”^②,终于一鸣惊人。李开先《词谑》记颜容演《赵氏孤儿》之公孙杵臼,“见听者无戚容,归即左手捋须,右手打其两颊尽赤,取一穿衣镜,抱一木雕孤儿,说一番,唱一番,哭一番,其孤苦感怆,真有可怜之色,难已之情。异日复为此戏,千百人哭皆失声”^③。

在设身处地感受“这一个”角色的情感之后,还要为被感受到的角色情感寻找合适的外部形式,不妨再以昆曲《吟诗·脱靴》(昆班也称《醉写》)一折为例。此折主角为李白,由大官生应工。大官生一般扮演风流蕴藉的帝王或贵重之人,在表演上要求嗓音洪亮,真假嗓结合部佳,多用厚重的膛音;身段要求气度恢弘,功架持重大方,这些都是脚色的规定。但是怎样才能创造出李白这个角色,使他区别于唐明皇、崇祯帝、建文君等其他由大官生应工的角色,还需要在细处和情感上下工夫。《消寒新咏》这样评价演员范二官的表演:

此剧专写李白之奇才隽致,最难摹仿传神,惟范于原词“云想衣裳花想容”及“名花倾国两相欢”之句,作濡毫落笔状,有意无意间,频频注视玉环,可谓体贴入微。及赐酒作醉态,他伶不失之呆,即失之放,惟范拜赐已露酒意,跪跌若难自持,不漫不呆,纯是儒臣丰致,略露才子酒狂,梨园无能学步者。^④

对于李白的醉态,周传瑛的表演似乎更加细腻。在这出戏中李白是醉着出场又醉着下场,确实很容易“不失之呆,即失之放”,怎样表现出李白和《醉易·放易》的易弘器、《扯本·醉监》的柳芳春等其他醉酒之人的不同呢?周传瑛仔细分析了李白在整个过程中的情感变化,从而使表演更富于层次:上场时初醉表现为“眼应迷蒙而不沉,身松而腰韧,步交叉而不浮,手指颤而不纷”;玄宗赐西凉佳酿后,李白转为浓醉,“目光闪烁而眼皮渐沉,心中明白而身肢渐疲,语言清晰而举止渐钝,转而两腿呆滞,举足不知轻重,抬得比初醉时要高些,身子摇晃,行步错杂浮飘,双手开始不规则地弹动”;闻得

① 焦循《剧说》,中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》(八),中国戏剧出版社1959年版,第197页。

② 侯方域《马伶传》,《壮悔堂集》,《续修四库全书》第1406册,上海古籍出版社1996年版。

③ 李开先《词谑》,《中国古典戏曲论著集成》(三),中国戏剧出版社1959年版,第354页。

④ 铁桥山人等《消寒新咏》,周育德校,中国老年文物研究会、中国戏曲艺术中心1986年。

玄宗让他“益发尽醉”，李白连饮三大斗，终于酩酊大醉，“两眼惺然自合，口唇微翕，好像酒要从嘴里满溢出来似的，双手不由自主地洒然挥斥，什么皇帝、贵妃好像都在他眼前消失了”^①。这就是演员在脚色的基础上进一步体察和感受角色的成果。

这种设身处地体察和领悟角色的刻苦努力，往往被笼统地类比于斯坦尼斯拉夫斯基体系的体验，而实际上并不相同。它归根到底还是建立在脚色制的基础之上的，演员和角色之间的距离被尽可能缩短，一方面给原有的外部形式技巧以内在生命，另一方面为被感受的角色情感找到合适的外部形式。它的目的不是追求真实感，而是追求传神。即并非要使舞台上的角色像我们真实生活中所见到的样子，而是要突出传达角色的某种精神气质。因此，它并不会把演员导向追求“有机天性的下意识创作”状态，追求“我就是角色”的自我感觉的体验派的道路上去。此时演员和角色的距离，应该是介于脚色制所决定的疏离状态和体验派所追求的融合状态之间，这不仅不会和戏曲美学原则相冲突，而且恰恰是戏曲表演所努力追求的更高境界。

三

如上文所述，脚色制保证了戏曲演员在和角色保持较为疏远的距离时，仍然可以完成创造角色的任务。而经过体察和感受角色的情感并加以表现，戏曲演员和角色的距离有可能被缩小，从而使表演更加入情而传神。那么，是否也有其他力量使戏曲演员和角色的距离扩大呢？我们发现这一变化在清中期以后是比较明显的。

不妨从布莱希特对戏曲表演的评价说起。1935年，梅兰芳先生访问苏联，他的精彩演出给德国戏剧家布莱希特留下了深刻的印象。由这一直观印象出发，他先后写成《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》、《论中国人的传统戏剧》等文章，阐述他对中国戏曲表演方法的认识。布莱希特注意到，中国戏曲演员不是置身于神智恍惚的状态之中，他的表演可以在每一瞬间被打断，这里不存在从人物出来的问题，并且在打断以后他可以在被打断的地方继续表演下去。对于中国戏曲表演中演员和角色的关系，他有一个著名论断：“当我们观看一个中国演员的表演的时候，至少同时能看见三个人物，即一个表演者和两个被表演者。”^②他用舞台上表演一个年轻姑娘备茶的例子来说明自己的观点。在这个例子中，表演者是演员，两个被表演者，一个是作为剧中人物的年轻姑娘，另一个则是演员自己。也就是说，作为表演者的演员展示了作为被表演者的演员如何用程式化的方式表现备茶这一行为。

演员自己成为被表演者，足以说明演员和角色距离之疏远。布莱希特认为这是刻意为之的，其目的是为了以理性的批判态度对待角色和剧情。布莱希特欣喜于找到一个“间离效果”的实践样板，今天我们已经很容易辨别他对中国戏曲的评价中的个人色

① 《昆剧生涯六十年》，第148—149页。

② 布莱希特《论中国人的传统戏剧》，丁扬忠译，《布莱希特论戏剧》，第206页。

彩。必须指出的是,布莱希特的结论来自于对梅兰芳演出的观感,其中给他特别深刻印象的是梅兰芳的便装演出。相较于正式的舞台演出,便装演员与角色的距离必然更大,这使布莱希特觉得足以支撑他的结论。而更重要的原因,则是晚清以降,随着以京剧为代表的地方戏兴起,戏曲表演中技艺化的倾向被推到一个新的程度,原本作为戏曲演员创造角色手段的表演技艺,在很大程度上被独立出来而视为可供单独赏玩的对象。戏曲演员在舞台上除了创造角色之外,更乐意展示他/她精湛的技艺,作为被表演者的演员往往压倒角色。极端的情况就是,创造角色成为展示技艺的手段,这是戏曲表演中演员和角色距离最疏远的状态。

戏曲表演的技艺化倾向是从戏曲诞生之日起出现的,如上文所述,脚色制决定了演员创造角色就是从学习表演技巧入手。明清时期,文士阶层对戏曲实践有主导作用。家班演员由主人延师调教,甚至如汤显祖的“自掐檀痕教小伶”,因此言规行矩,不敢逾越。民间戏班也争相演出文人传奇,并且自觉地以文人士大夫的旨趣为追求,乐于接受文人士大夫的指导。因此,汤显祖可以修书与宜伶罗章二:“《牡丹亭记》,要依我原本,其吕家改的,切不可从。虽是增减一二字以便俗唱,却与我原做的意趣大不同了。”^①在这种状态下,表演技巧都是为了创造角色和敷演情节服务的,归根到底是戏曲表演的手段而非目的。因此在传统的搬演理论中,技艺虽占据了极其重要的地位,但并未被视为可以脱离剧情人物而供独立展示和赏玩,戏曲表演始终追求“技进乎道”的理想境界。

这种状态的改变可以追溯到清中期的戏剧转型。在清政府的重重打压下,汉族文士阶层趋于解体,也失去了对戏曲实践的主导作用。上文所称引的文士指点戏曲演员解明曲意、体察角色的例子,固然已属不可得,而以京剧为代表的花部戏曲在这个时候崛起,尤其是晚清以降商业性戏园成为戏曲演出的主要场所,更将演员及其技艺突出到核心地位,使戏曲表演在技艺化的道路上越走越远。和明清时期的昆班相比,以京剧为代表的花部戏曲在表演技艺方面更加发达,尤其是武打技艺,昆班不能望其项背。技艺的精进本可以为创造角色和敷演剧情提供更丰富的手段,然而当戏曲演员无心无力在“解明曲意”上下工夫,当偏好技艺的市民阶层成为戏曲演出的主要欣赏者和评价者,演员不可避免地疏离角色而突出作为被表演者的自己。清中期以后戏园盛行叫好,一般来说,并不是为被表演的角色叫好,而是为被表演的演员的技艺叫好。在这种环境下,即使像梅兰芳这样对创造角色有不懈追求的演员,仍然不免在访美访苏时,偏重于单独展示自己的表演技巧,如《天女散花》的袖舞、《霸王别姬》的剑舞等。注意到这一点,我们才可以真正理解布莱希特对戏曲表演的“窥豹一斑”之处。

通过上文的论述,我们可以看到戏曲演员和角色的距离,一般状态下是介于斯坦尼斯拉夫斯基所主张的体验或共情与布莱希特所主张的间离之间,这种距离由脚色制所决定。同时它又受到两种反方向的力量作用,一种是戏剧内向化的力量,某些演员

^① 汤显祖《答宜伶罗章二》,《汤显祖诗文集》,第1426页。

可以通过体察和感受角色来缩小这种距离,使表演达到入情而传神的境界。另一种则是技艺外向化的力量,它使戏曲演员和角色的距离扩大,这在近代以来戏曲发展中越来越严重,甚至溢出脚色制的边界,使创造角色成为展示技艺的手段。对此我们不禁要问:舞台实践证明更有长久生命力的,是努力缩小和角色距离的演员呢,还是热衷于将自身作为被表演者展示的演员呢?

不过,戏曲演员和角色的距离是十分复杂的问题,本文也只是初步探讨其中的一些方面。过去一百年中,在面对西方戏剧的某种自卑心理之下,戏曲舞台实践常常背离脚色制,或者要求演员从生活出发去体验角色,放弃程式化技巧;或者为了显示和西方戏剧的差异而过分强调技巧的独立性,都是对这个问题缺少理论思考的结果。如何进一步完善脚色制,如何使体察和感悟角色的过程更加系统化而具备可操作性,仍然是值得我们不断深入探索的问题。

李渔戏剧结构理论批判

南京大学文学院 陆 炜

清初戏剧家李渔的戏剧理论是一个戏剧学的理论体系,是中国古典戏剧理论的高峰,因此一向受到高度的重视,其中的戏剧结构理论尤为人们反复探讨。但恰恰是其结构理论总有解说未畅之感。思其原因,大约历来的研究都着眼于阐发与肯定,未能采取批判与反思的立场。本文就是要将李渔的结构理论放到中西戏剧美学比较的视野和明清戏剧创作的视野中,采取批判的立场,使其内涵充分显露,使其价值得到新的评定。

李渔的结构理论见于《闲情偶寄》之“词曲部”,大略有三项内容。一是“结构第一”的观念;二是以“立主脑”、“减头绪”、“密针线”等说为主的结构方法理论;三是论结构的格局,包括“开场”的一定之规、全部情节应该遵守悲欢离合的套子、上半部结束“小收煞”、全本结束“大收煞”等技法等。对第一项内容,其含义和价值没有疑义。第三项内容不受重视,因为那是明清传奇的固定章法,现在写戏曲,即便是作传奇,也已经不再是如明清传奇那样一剧四五十出,不再用到这一套了。最受今人重视,得到探讨也最多的是第二项内容,因为它似乎就是古典戏曲编剧经验和美学的精髓。但偏偏就是这项内容存在疑惑,本文论述也从分析此项内容入手。

一、关于“立主脑”的疑惑

“立主脑”、“减头绪”、“密针线”等理论让人疑惑的地方,最关紧要的就是一点:什么是“主脑”?李渔在“立主脑”一节是这样论述的:

古人作文一篇,定有一篇之主脑,主脑非他,即作者立言之本意也。传奇亦然。一本戏中有无数人名,究竟俱属陪宾,原其初心,止为一人而设;即此一人之身,自始至终,离合悲欢,中具无限情由,无穷关目,究竟俱属衍文,原其初心,又止为一事而设。此一人一事,即作传奇之主脑也。

从“主脑非他,即作者立言之本意也”一句,可以把主脑理解为主题思想(其实也可以解作创作意图。因为“立言”作“作文一篇”解,“本意”就是主题思想;“立言”作文章中的主题思想解,“本意”就是创作意图)。但李渔说得明白,“一人一事,即作传奇之主脑也”,可见主脑并不指主题思想。但这两种解释是可以统一的,因为主题思想可以也应该直接体现为剧中的人物、事件。李渔的“原其初心,只为一人为设”和“原其初心,又止为一事而设”两句话中,“原其初心”就是推想和追究作者写作之本意的意思,可见一

人一事就是主题思想(或创作意图)的直接体现。于是,我们可以把“主脑”理解成体现主题思想的主要人物和主要事件。

但李渔紧接着的论述却否定了这种理解,让人们陷入疑惑之中。这段论述是对作为“主脑”的“一人一事”的举例说明:

如一部《琵琶》止为蔡伯喈一人,而蔡伯喈一人又止为“重婚牛府”一事。其余枝节,皆从此一事而生。二亲之遭凶,五娘之尽孝,拐儿之骗财、匿书,张大公之疏财仗义,皆由于此。是“重婚牛府”四字,即作《琵琶记》之主脑也。一部《西厢》止为张君瑞一人,而张君瑞一人又止为“白马解围”一事。其余枝节,皆从此一事而生。夫人之许婚,张生之望配,红娘之勇于作合,莺莺之敢于失身,与郑恒之力争原配而不得,皆由于此。是“白马解围”四字,即作《西厢记》之主脑也。

毫无疑问,重婚牛府与白马解围绝不是两部名作中能够体现主题的主要事件,它们只是戏中众多情节在结构上的枢纽性事件。现在,主脑有了两种解释,一种是剧作的主题思想,一种是并非体现主题的结构上的枢纽性事件。这两者差距很大,无法调和统一。到底主脑该怎样解释?这是每个李渔研究者必须面对的问题。

赵景深先生的处理代表了一种最老实的态度。他看清了对什么是主脑存在着两种解释的矛盾,同时认定李渔的意思指的是后一种,于是就把前一种解释看作李渔表述不当,将其断然勾销。他在其《曲论初探》中这样论道:“李渔说,‘主脑非他,即作者立言之本意也。’这两句话很不妥当,容易使人误会他所谈的是主题思想,其实他指的是最重要的关目,或戏剧情节,也就是联络全剧人物的枢纽。”赵先生的意见非常明快,意见的实质是认为李渔谈主脑时,讲一人一事时,本没有涉及主题思想的意思。但李渔明明又说“主脑非他,即作者立言之本意也”,如何能够把涉及主题思想的意思勾销呢?这种做法不能消除困惑,而有点简单化。

俞为民先生的《李渔〈闲情偶寄〉曲论研究》中对主脑的分析是最细致的。俞先生采取的态度与赵先生相反,力图为李渔圆其说。书中指出:“作为结构中心的两个方面,剧作的主题和一人一事两者是缺一不可的,主题思想统率一人一事,而一人一事又具体反映和体现主题思想,两者相辅相成,共同构成了戏曲结构的主脑。”(见该书第45页)这是用主题与人物、事件应该有统一性的常理来解说问题。俞为民显然认为李渔的“主脑”有主题思想的意思,并且肯定了李渔的“一人一事”的确有着体现主题思想的意思。这种思路在李渔那里可以找到证据。李渔在其“减头绪”一节中指出,“《荆》《刘》《拜》《杀》之得传于后,止为一线到底,并无旁见侧出之情。……以其始终无二事,贯串只一人也。”这段论述被人们总结为著名的“一人一事,一线到底”的经验。在这里,“并无旁见侧出之情”与“一人一事,一线到底”是统一的,“一人一事”显然应该是全剧的主要事件。然而,这仍然不能弥合“立主脑”一节正式阐释主脑时的两种含义的矛盾。因为“白马解围”、“重婚牛府”是关于什么是主脑的范例性的解释,是明明白白的。而这两件事不体现主题,也不能贯穿全剧始终。

对上述疑惑,余秋雨的态度与赵先生、俞先生都不同,他在自己的《戏剧理论史稿》

一书中采取了乖巧的策略。当涉及主脑的解释时,余秋雨表示赞同赵景深的意见,即作为主脑的一人一事“是指结构的枢纽”,其目的和功用“是首先以此来归拢和廓清结构”。但余秋雨是完全意识到问题所在的,他不想断言“主脑”与主题思想无关,所以又说:“至于其次是否也会包括全剧意蕴的鲜明清晰,这倒是可以考虑的。”在用含糊其辞避免了简单化后,他就把问题抛开,以高屋建瓴的气势论李渔结构理论的美学追求。他指出“立主脑”、“减头绪”是追求“结构的单一性”,“密针线”是强调“结构的内部衔接”,而“结构的完整性,是李渔结构论的终点。确立主脑,突出主线,内在衔接,这一切都是为了保证戏剧结构的完整,一个主次井然而又扭结紧密的生命体显然是可以被称之为获得了内在完整性的。但是,完整的结构最主要的外在体现,则是头、身、尾的组合和呼应。”余秋雨从一般艺术美学的高度来肯定李渔,其论述漂亮地把李渔的结构论抬到了符合亚里士多德结构美学的水准上(“纽结紧密的生命体”,“头、身、尾的组合和呼应”都是《诗学》中的重要概念)。这样的论述使他得以绕开和滑过李渔结构理论解释上的困惑的问题,阐发出了李渔结构理论追求戏曲结构整一性的主旨。但与此同时,论述也走入了危险境地:李渔要求的戏剧结构已经被说得像是亚里士多德的“有机整体”了。

总体来看,我们不能不得出结论:李渔对“主脑”的解释的确存在矛盾。

对于这种矛盾,应该采取什么态度呢?努力解开这个矛盾固然是合理的态度,但并非最好的态度。因为最重要的是李渔到底想说的是什么意思,如果这个问题可以弄清,论述中的矛盾是次要的问题,不去深究也可。因此,上述三位先生不能说是在取消、掩盖、绕过矛盾,而是都采取了最好的态度。然而,由于“立主脑”在李渔结构理论中具有关键地位,由于对“主脑”论述上的矛盾的理解不同,对李渔结构理论想说的意思就有了三种解释:一是结构的关键就是要建立一个枢纽性的情节,一是李渔结构理论就是要建立主题思想与人物、事件相统一的结构中心(按:其实就是主要事件),一是李渔结构理论总的意思是追求严整、统一的剧情结构。这三种解释是很不相同的。那么李渔的意思究竟是什么呢?

二、明清传奇的结构状况与李渔结构论的实质

为了弄清李渔结构理论真正的意思,我们必须把李渔的论述同其所论的戏曲的结构实践联系起来。

李渔结构理论所论的戏曲是传奇,这一点必须明确。李渔不仅在论述中处处说“传奇”如何如何,而且在“密针线”之末尾还有一段话,驳斥有的人用“元人”如此来为自己结构上的缺点辩护的现象,他说:“然传奇一事也,其中义理,分为三项:曲也,白也,穿插联络之关目也。元人所长止居其一,曲是也;白与关目,皆其所短。吾于元人,但守其词中绳墨而已矣。”由此可知,李渔结构理论所论的对象不仅只是传奇,并不包括元杂剧,而且也排除了为论传奇而举元杂剧为范例的可能。这就意味着李渔所说的

结构理论,完全是对传奇的要求,而他也认为,传奇的结构就是最好的戏曲结构。

传奇的结构实践的状况是什么?众所周知,是规模的庞大和情节的散漫。元杂剧体制一本只有四折,间或有五折者,最长者如《西厢记》、《西游记》,将数本连缀成一剧,长达二十折以上,属于特例。到了“传奇之祖”的《琵琶记》,规模变成四十二出,此后四五十出成了通例。传奇情节规模过大的问题逐渐为许多人所认识,到了明末清初,不少人主张缩小体制,李渔就是其中之一,他自己的创作就缩减到每本三十多出。但清初产生的传奇压卷之作《长生殿》和《桃花扇》仍为五十出和四十四出,就是说规模庞大的情况没有根本改变。传奇庞大的规模给文人填词制曲、施展才情以充分的空间,万历朝开始出现“词山曲海”的盛况与此因素有关,这种规模也给情节的舒展提供了充分空间,剧作者对情节丰富性的狂热追求的风气逐渐形成。在这种可以肆意铺展情节的活动中,情节散漫的问题是必然出现的,头绪繁多、破绽迭出成了普遍的毛病。这正是李渔“立主脑”、“减头绪”、“密针线”的结构理论出现的背景。

面对着李渔所论的传奇结构的实践状况,要思考李渔结构理论的意旨,我们要提出来的问题是:传奇那种庞大、散漫的情节是一种什么结构形态?李渔的结构理论是肯定还是要求改变这种结构形态?李渔是否有建立枢纽性情节、强调主题思想与主要事件统一的结构或建设严整的有机整体性的结构的理论意向?

传奇的情节结构,李渔在其《闲情偶寄》“词曲部”之“格局第六”有所阐述,如:“开场用末,冲场用生。开场数语,包括通篇,冲场一出,酝酿全部,此一定不可移者。开手宜静不宜喧,终场忌冷不忌热,生、旦合为夫妇,外与老旦,非充父母,即作翁姑,此常格也。”但这些规则和惯例,以及主要人物总是一生一旦、情节发展总是悲欢离合、结局总是大团圆的套子,是外在的情节模式和写作格式,更为重要的是故事内部的构造状态。传奇的故事都是从头写起的,从头写起的形式在西方戏剧编剧中叫做“开放式”结构。传奇的结构叫做“开放式”固然不错,但这一名目却不足以把实际情况表述出来。因为西方的“开放式”的戏主要事件只有一个,写一个行动或一场冲突的始末,行动完成或冲突解决戏就结束,中国的传奇则不然,一剧之中包含着许多的事件。以李渔提出的《西厢记》为例,张生由“惊艳”而“借厢”,由隔墙“酬韵”而“闹道场”;“白马解围”后以为能娶莺莺,又遭老夫人赖婚;后来在红娘帮助下得到莺莺的信去赴约会,又遭莺莺“赖简”;终成好事了,又被发现,被老夫人撵去赶考;高中了探花回来,莺莺却被许配了郑恒;张生找来白马将军作证,重新力争,才与莺莺团圆。在这里找不到主要事件,因为从头到尾就是张生、莺莺的爱情故事,这个曲曲折折的故事不能说是一个事件,而除此之外又没有别的次要事件。这里绝不是不是一个行动,而是一个行动结束又开始新的行动。这里也不符合写一个冲突的概念,因为故事中既包含许多冲突(如“赖婚”是年轻人与老夫人的冲突,“闹简”、“赖简”是张生、莺莺、红娘内部的冲突),又有许多部分没有冲突(如崔、张在“酬韵”、“琴心”中的情意暗通,“长亭”的恋恋不舍和分别后的相互思念)。再以李渔举出的《琵琶记》为例,这里是一生一旦各自遭遇的双线形态,蔡伯喈先是“辞试”,父母不从,只好去赶考;继而考中了状元要“辞官”回家,皇帝不从,只好做

官;再下去是“辞婚”不从,只好做了牛丞相的女婿,留在京城苦苦思念家人。赵五娘在家遭遇荒年,先是吃糠苦挨;后剪发卖钱,罗裙包土,埋葬公婆;再下来琵琶弹唱,沿路乞讨,进京寻夫……这同样是主人公的遭遇,一个曲曲折折的故事,不能纳入主要事件、一个行动、一场冲突的概念。如果再证之以更多的传奇名剧,则情况相同,你根本无法找出剧中哪一个事件就是主要事件,也无法把全剧归结到写什么冲突上去。其实,李渔在论“立主脑”的一段话里已经对这种情节状况做了很好的描述:“即此一人之身,自始至终,离合悲欢,中具无限情由,无穷关目。”于是,传奇的情节就不仅是“开放式”地从头写起,而是从头至尾写一个人的经历、遭遇,属于依时间先后把众多事件一一叙述的史诗的结构形态。

李渔的结构理论是否有意改变传奇的这种结构形态呢?显然是没有。证据之一就是他用“自始至终,离合悲欢,中具无限情由,无穷关目”来描述传奇的情节面貌。证据之二就是他在“格局第六”中说传奇格式的一定之规,如“开场数语”要“包括通篇”(按:即先叙出全剧故事梗概),“开手宜静”(按:即剧情应从平静中缓缓展开),“有名脚色,不宜出之太迟……虽不定在一出、二出,然不得出四、五折之后”,以及上半部之末出要形成“小收煞”,全本收场要“大收煞”等,处处皆表现出他对传奇庞大舒缓的结构肯定。证据之三是其“演习部”之“选剧第一”的“缩长为短”一节。此节本为解决剧本过长的问题而写,但李渔的观点是“戏之好者必长”。同时他又很清楚能够通宵达旦看戏的人“十中不得一二”,于是提出“与其长而不终,无宁短而有尾,故作传奇付优人,必先示以可长可短之法。取其情节可省之数折,另作暗号记之,遇清闲无事之人,则增入全演,否则拔而去之”。李渔提出这种权宜机动之法,可见他是肯定传奇的结构形态的。

既然李渔是肯定传奇的结构形态的,那么,李渔的结构理论就是要建立主题思想与人物、事件相统一的结构中心(按:其实就是主要事件),李渔的结构理论总的意思是追求严整、统一的剧情结构,这样两种解释就不能成立了。因为如上所述,“自始至终,离合悲欢,中具无限情由,无穷关目”的史诗式的情节形态是无法服从于一个体现主题思想的主要事件的,而传奇的结构形态离严整统一的结构更是遥远。严整统一的结构在亚里士多德的《诗学》中有相当具体的论述,它不仅要求完整的情节须要有“头、身、尾”三个有机部分,而且要求情节的“一定长度”,即主人公“能由逆境转到顺境,或由顺境转到逆境”,就是说命运一次变化就得结束。更重要的是要求情节“只限于一个完整的行动,里面的事件要有紧密的组织,任何部分一经挪动或删除,就会使整体松动脱节。要是某一部分可有可无,并不引起显著的差异,那就不是整体中的有机部分”。这就是西方戏剧长期奉行的“有机整体”的概念。李渔指出一部传奇若演出时间紧,可少演数折,今人改编上演旧传奇,甚至是上演李渔的剧本,可删去二十出仍保持主要情节,可见传奇的情节与严整统一的结构全不沾边。

李渔的结构理论的意旨在于把握主要事件建立结构中心,在于倡导有机整体性。这两说既然不能成立,必然导出两个推论。其一是,以往对李渔结构理论的阐发,明显

地被充分肯定民族遗产、尽量抬高李渔理论及中国戏曲价值的动机所笼罩,以至把主题与主要事件统一的一般规律,把比较理想的有机整体性的戏剧结构说成了李渔的意思。其二是,解释李渔的结构理论的意思,还得在枢纽性情节一说上再下工夫。这样,我们又回到了关于“主脑”解释的疑惑问题。

三、李渔追求的是奇巧的情节剧

要研究名为“一人一事”的枢纽性情节,必然涉及这样一些问题:枢纽性情节的具体含义是什么?枢纽性情节在戏剧中能发挥什么作用?李渔为什么提出枢纽性情节?它是戏剧的一般规律吗?枢纽性情节与“立言之本意”到底是什么关系?等等。

让我们把李渔论“一人一事”的一段话再引在这里:

如一部《琵琶》止为蔡伯喈一人,而蔡伯喈一人又止为“重婚牛府”一事。其余枝节,皆从此一事而生。二亲之遭凶,五娘之尽孝,拐儿之骗财、匿书,张大公之疏财仗义,皆由于此。是“重婚牛府”四字,即作《琵琶记》之主脑也。一部《西厢》止为张君瑞一人,而张君瑞一人又止为白马解围一事。其余枝节,皆从此一事而生。夫人之许婚,张生之望配,红娘之勇于作合,莺莺之敢于失身,与郑恒之力争原配而不得,皆由于此。是“白马解围”四字,即作《西厢记》之主脑也。

这段话所说之理,历来让人觉得有点牵强,原因就在“皆由于此”四字。《琵琶记》中,二亲遭凶是由于灾荒,五娘尽孝是由于她的道德,拐儿骗财、匿书是由于见财起意,张大公仗义疏财是因为他是个急公好义之人,这些都不是蔡伯喈“重婚牛府”引起的,与“重婚牛府”没有逻辑上的联系。而蔡伯喈做了官,做了相府女婿,长达三年都无法给家里送钱,也无法得到父母的信息,则从来是该剧情节明显的大漏洞。如果说毕竟“重婚牛府”使蔡伯喈不能回家,父母和赵五娘才会如此受苦,所以还能讲得通的话,《西厢记》的“白马解围”则不然了。因为先有夫人许诺谁退得贼兵就把莺莺倒赔妆奁嫁与他,才有张生找白马将军来解围之事;张生望配是从“惊艳”开始,更早在“白马解围”之前;红娘之勇于作合与莺莺之敢于失身则是因为有爱情基础,兼有不该既许婚又赖婚的道德根据,并不是报“白马解围”之恩;郑恒争配是因为莺莺早年曾许配与他,更与“白马解围”无关。这就是“皆由于此”让人感到牵强的原因。“白马解围”只是给了徘徊墙外总不得其门而入的张生一个接近莺莺的契机,至于有了这个契机之后故事怎样发展,老夫人是否赖婚,红娘是否作合,莺莺是否赖简,则全在作者的安排了。“重婚牛府”亦可作如是观,它使蔡伯喈三年不归,此契机可以引出故事,但下面的故事也可不遇灾年,而是别的套路,全在作者施为。因此,“一人一事”作为枢纽性事件,并非此情节是核心情节,可以由它逻辑地、因果性地生发出全剧的其他情节,而只是作者所欲写的全剧情节得以展开的一个契机性的事件。

当明确了李渔的“一人一事”只是一种契机性的事件时,我们面前出现了更多的疑惑。疑惑之一:契机性事件显然不能起到把全剧情节凝聚起来、统领起来的作用,李渔

为什么把它当做一种统领性的核心的因素提出来呢?疑惑之二:李渔在“减头绪”一节提出了“始终无二事,贯串只一人”即“一人一事,一线到底”的结构思想,而无论“重婚牛府”还是“白马解围”都不是能够贯串到底的事件,难道作为“主脑”的“一人一事”和作为“头绪”的“一人一事”是不同的“一人一事”吗?疑惑之三:契机性事件并不能体现主题思想(《琵琶记》要歌颂“有贞有烈赵贞女,全忠全孝蔡伯喈”,“重婚牛府”不能体现这个主题;“白马解围”也不能体现《西厢记》“愿普天下有情的都成了眷属”的主题),那么,李渔怎么会把它们当做“立言之本意”呢?

以上疑惑归根到底,全都是由李渔的提法引起的枢纽性、契机性的“一人一事”与全剧的情节、人物、主题的关系的问题。要解开这些疑惑,需要对此问题做一般性的探讨,并且与李渔的创作联系起来。

在一般人的心目中,凡是成功的叙事作品,必然是叙事、塑造人物、表达主题三者统一的,如果不能做到三者的统一,那只能是具体作者、具体作品的问题,而不是某一叙事文学体裁的问题。但这其实只是一种错觉而已。例如史诗体裁,叙事固然要表现主题,不应该旁生枝节,溢出主题范围之外,但因为要顾及完整叙述一段历史的要求,叙事的规模经常远远超出完成主题的需要;而人物的塑造并非全局性的任务,只是被包含在规模宏大的叙事中。换言之,叙事与表达主题、叙事与塑造人物,只是有一致的关系,并没有对应、统一的关系。而传奇的情况正是如此。但传奇不是史诗而是戏剧,史诗的情节形态却是不适合戏剧的。于是,传奇虽然是我国最成熟的古典戏剧,产生了众多内容丰富的名作,但却不能适应剧场演出。到了清初,明代那种富贵人家普遍自养家班的戏剧生态消失以后,传奇就在社会的经营性演出中逐渐解体,在舞台上只剩下了它的精粹残片——折子戏。

传奇的历史命运说明解决好它的情节结构是多么严重的问题。而传奇的创作在万历年间解决了文采、声律各自的问题和二者关系的问题之后,的确出现了一股探究情节结构艺术的潮流。这股潮流到晚明已经相当明显,如被认为属于玉茗堂派的作家吴炳、阮大铖等就是代表,他们的作品在明末曾称誉一时。不幸的是,这股潮流却是和丧失思想追求相伴随的,因此作品的情节结构固然趋于严密机巧,但明显地走上了玩弄情节趣味之路。由明入清,在清初创作名声大噪的李渔就是这一路倾向的极致。

由于传奇多是以一生一旦写男女风情,他们的情节追求突出地在一男一女发生爱情纠葛的机缘上挖空心思。在吴炳的《情邮记》中我们看到,一个才子路过邮亭,在壁上题诗一首。不久一个佳人路过,在下面和诗,仅写半首被其母喝止。其后另一佳人来此邮亭,将诗补足。那个才子再次路过邮亭,看见和诗,便寻访两位佳人。此后多有曲折误会,终成婚姻。在阮大铖的《燕子笺》中我们看到,一佳人无意拿到一幅才子所画的妓女画像,而自己与画中女子相貌相同,便在画上题诗。画像被燕子衔去,恰落入该才子之手,引起双方相思,一个曲折的故事由此开始。如果了解了这种路数,再看李渔的名剧《风筝误》就洞若观火了。该剧写才子韩生放风筝,风筝断了线落入詹家二小姐院中,这位美女在风筝上题诗一首。风筝被讨回,韩生见诗动了情思,又写挑情诗一

首在上,再放风筝,故意让它落入詹家,不想却落入詹家大小姐院中。这位丑女竟冒妹妹之名与韩生约会,韩生临场大惊而走。后来父辈做主,将二小姐许配韩生,大小姐许配韩生的朋友。洞房之夜韩生愤愤然拒绝成亲,最终说出前情,举灯照看,才发现新娘竟是佳人。显然,在这里风筝之误是一个契机性的事件,但的确有引起以下情节的关键作用,并且误会一贯到底。在《风筝误》的首出“颠末”中,表达全剧意旨的第一支曲子【蝶恋花】唱道:“好事从来由错误。刘、阮非差,怎入天台路。若要认真才下步,反因稳极成颠仆。更是婚姻拿不住。欲得娇娃,偏娶媼颜妇。横竖总来由定数,迷人何用求全悟。”第二支曲子【汉宫春】叙述了全剧故事梗概,其后又有家门数句,曰:“放风筝,放出一本簇新的奇传,相佳人,相着一副绝精的花面;赘快婿,赘着一个使性的冤家,照丑妻,照出一位倾城的娇艳。”第一出的文字清楚地表明,此剧意图不过要写本来命定一俊男娶一美女,一丑男娶一丑女,但认真追求,却总是误会连连、洋相百出的情趣。于是风筝之误的确就是“主脑”,而且“主脑非他,即作者立言之本意也”。

正是在这里,我们可以找到前面种种疑惑的谜底。对照李渔自己的创作,李渔的论述是清清楚楚、明明白白的。怎奈李渔把自己这种低俗的情节剧的招数当做普遍规律来金针度人,论述时又要藏拙,不肯用自家作品为例,要举“天下夺魁”的《西厢记》和“传奇之祖”的《琵琶记》这样最经典的作品,反让研究者疑窦丛生,受尽折磨。若早说“是‘邮亭题诗’四字,即为《情邮记》之主脑也”,“是‘燕子衔画’四字,即为《燕子笺》之主脑也”,“是‘风筝误’三字,即为《风筝误》之主脑也”,早免去多少疑猜,省却多少烦恼。

对李渔的结构理论,可作如下论说:李渔的结构理论中“立主脑”、“减头绪”、“密针线”的理论是以认可传奇的庞大散缓的史诗式结构形态为前提的,因此从宽泛的意义上说,它们只是一般性的反对庞杂散缓的救弊之论,并不具有追求严谨的整一性的含义。从特定的意义上说,“立主脑”、“减头绪”、“密针线”又具有技巧和结构模式的意义,即以契机性的“一人一事”作为一部戏的“主脑”,这是品位不高的一种情节剧的要诀,并非传奇的普遍规律,不应给以特别的重视和评价。

2006年4月初稿,2011年9月修改稿

夏庭芝《青楼集》研究^①

南京大学文学院 俞为民

元代北曲杂剧的繁荣,除了作家的功劳外,也离不开戏曲演员的作用。而《青楼集》便是一部记载演员生平和表演技艺的论著,它与钟嗣成所著的记载元代戏曲作家与作品的《录鬼簿》合称为元代戏曲论著的双璧,是研究元代戏曲表演的重要文献。

一、夏庭芝的生平与《青楼集》的成书

夏庭芝,字伯和,一作百和,号雪蓑,别署雪蓑钓隐,一作雪蓑渔隐,元末华亭(今上海松江)人。关于夏庭芝的生平,其友人张择为其所作的《青楼集叙》中,有一段记载:

夏君百和,文献故家,起宋历元,几二百余年,素富贵而苴富贵。方妙岁时,客有挟明雌亭侯之术,而谓之曰:“君神清气峻,飘飘然丹霄之鹤。厥一纪,东南兵扰,君值其厄,资产荡然,豫损之又损,其庶几乎?”伯和揽镜,自叹形色。凡寓公贫士,邻里细民,辄周急贍乏。遍交士大夫之贤者,慕孔北海,座客常满,尊酒不空,终日高会开宴,诸伶毕至,以故闻见博有,声誉益彰。无何,张氏据姑苏,军需征赋百出,昔之吝财豪户,破家剥床,目不堪睹。伯和优游衡茅,教子读书,幅巾筇杖,逍遥乎林麓之间,泊如也。

又明初贾仲明的《录鬼簿续编》中也有其小传,曰:

夏伯和,号雪蓑钓隐。松江人。乔木故家。一生黄金买笑,风流蕴藉。文章妍丽,乐府、隐语极多。有《青楼集》行于世。杨廉夫先生,其西宾也。世以孔北海、陈孟公拟之。

从以上两段记载来看,夏庭芝生于富贵之家,且为书香门第。少时曾受业于著名文学家杨维桢。弱冠时,有术士谓其“神清气峻,飘飘然丹霄之鹤”,有道家之风度。并预言十二年后,东南一带将起战乱,夏家也会遭难,家产将受损,几近荡然。若要免除灾难,可先自损家产,“豫损之又损,其庶几乎”。夏庭芝听信了术士之言,广散家产。一是用以接济贫者,“凡寓公贫士,邻里细民,辄周急贍乏”;二是广邀文人学士,在家中设宴酬宾,席间招伎演戏,“遍交士大夫之贤者,慕孔北海,座客常满,尊酒不空,终日高会开宴,诸伶毕至,以故闻见博有,声誉益彰”。到了至正十六年(1356),东南战乱纷

^① 本文为2010年度国家社会科学基金艺术学国家重点项目《中国古代戏曲理论史通论》(批准号10AB002)、国家“985工程”“汉语言文学与民族认同”哲学社会科学创新基地资金项目。

起,张士诚率红巾军攻打松江,与元守军激战,城破,守军放火烧城,松江城内几近焦土,元陶宗仪《辍耕录·松江之变》对这一事件有记载:

至正丙申月朔,伪诚王张士诚红巾军破平江时,与敬兵径趋嘉兴,……又与苗军参政杨旺扎勒不协,乃投松江,……十八日,……至夜,与敬、下万户戴列孙等,率引军卒,自西门放火,鼓而叛。官僚溃散,寺观民房悉化为焦土。捡括金银财物,塞满舟船,自与敬以下人口辎重皆出西门,……遂北出通波塘而去,投降士诚。夏家也遭此劫难,房屋毁于战火,家产几近荡然,果然应了术士之言。所藏书籍,也大部被毁,如夏庭芝在《封氏闻见记》跋中称:“予素有藏书之癖,凡亲友借见者,暇日多手钞之。此书乃十五年前所钞者。至正丙申岁,不幸遭时艰难,烽火四起。煨烬之余,尚存残书数百卷。今僻居乡村,无以为遣,但以此来自适,亦不负爱书之癖也。”^①经历了松江之变后,夏庭芝举家迁居松江城北的泗泾,隐居荒村避难。后张士诚割据苏州一带,“军需征赋百出,昔之吝财豪户,破家剥床,目不堪睹”。而早已散尽家产的夏庭芝,不受此扰,“优衡衡茅,教子读书,幅巾筇杖,逍遥乎林麓之间,泊如也”。

夏庭芝虽“文章妍丽”,富有才华,但他淡泊名利,不乐仕进。如杨维桢《题夏伯和自怡悦手卷》诗云:“道人家住在云间,日日赖云相破颜。晓风不做巫峡雨,玉气浑似蓝田山。中岳外史见图画,三茅山人应往还。我亦挂冠神武去,超堂归扣物云关。”反映了夏庭芝超然物外,纵情山水,自得其乐的心态。

夏庭芝一生除作有《青楼集》外,也作有乐府、隐语,但今仅存两首小令,载明抄《说集》本《青楼集》中,如其中的【朝天子】曲:

玉英,玉英,樵树西风净。蓝田日暖巧妆成,如琢如磨性。异钟奇范,精神光莹,价高如十座城。试听,几声,白雪阳春令。

又【水仙子】曲:

丽春园先使棘针屯,烟月牌荒将烈焰焚。实心儿辞却莺花阵,谁想香车不甚稳。柳花亭进退无门,夫人是夫人分,奴婢是奴婢身,怎作夫人?

两曲语言俊丽,音律工整,无衬字,诚为乐府北曲之佳作。

《青楼集》是其晚年所作,关于其作《青楼集》的动机,夏庭芝在卷首的《青楼集志》中作了说明,曰:

呜呼!我朝混一区宇,殆将百年,天下歌舞之妓,何啻亿万,而色艺表表在人耳目者,固不多也。仆闻青楼于方名艳字,有见而知之者,有闻而知之者,虽详其人,未暇纪录,乃今风尘湮洞,群邑萧条,追念旧游,恍然梦境,于心盖有感焉;因集成编,题曰《青楼集》。遗忘颇多,铨类无次,幸赏音之士,有所增益,庶使后来者知承平之日,虽女伶亦有其人,可谓盛矣!至若末泥,则又序诸别录云。至正己未春三月望日录此,异日荣观,以发一笑云。

可见其作《青楼集》的动机,一是追忆当年与友人招伎演戏的情景,二是有感于当时所

① 《封氏闻见记》跋,中华书局1985年版,第141页。

结识的那些色艺俱绝的艺人，“虽详其人，未暇纪录”。因此，可以说此书是根据他自己的经历与见闻写成的。

另外，其友人张择在为其所作的《青楼集叙》中，也对夏氏作《青楼集》的动机作了说明，如曰：

追忆曩时诸伶姓氏而集焉。喜事者哂之，弗究经史而志米盐琐事，质之于顽老子。曰：“贤哂其易易，竟弗究其所以然者。我圣元世皇御极，肇兴龙朔，混一文轨，乐典章，焕乎唐尧，若名臣方躅，具载信史。兹记诸伶姓氏，一以见盛世芬华，元元同乐；再以见庸夫溺浊流之弊，遂有今日之大乱，厥志渊矣哉。史列《伶官》之传，侍儿有集，义倡司书，稗官小说，君子取焉。伯和记其贱者末者，后犹匪企及，况其硕氏巨贤乎？当察夫集外之意，不当求诸集中之名也。”伯和拜手曰：“先生知予哉！”

从《青楼集》所记载的人物身份来看，皆为“贱者末者”，而其所记之事，也与经史无关。但不应光看其“青楼”之名，而应看到作者借此所要表达的内容。而张择认为，夏庭芝之所以记载全部青楼诸伶姓氏及技艺，其一是要反映杂剧在当时的盛况。如果说钟嗣成的《录鬼簿》通过对杂剧作家及其所创作的剧目的记载，真实地反映了元代杂剧的繁荣情形，那么夏庭芝的《青楼集》是通过对杂剧艺人及其表演技艺的记载，让后人窥见“盛世芬华，元元同乐”的盛况。其二是揭示元末社会动乱的原因。《青楼集》中记载了一些元朝官吏宠嬖歌妓，沉溺声色之乐的情形，如：

聂檀香：东平严侯眷之。

王金带：邓州王同知娶之。

樊事真：周仲宏参政嬖之。

金兽头：贯只歌平章纳之。

王巧儿：陈云峤与之狎。

王奔儿：金玉府总管张公置于侧室。

李芝秀：金玉府张总管置于侧室。

李娇儿：江浙驸马丞相常眷之。

翠荷秀：石万户置之别馆。

陈婆惜：省宪大官皆爱重之。

汪怜怜：涅古伯经历甚属意焉。

顾山山：华亭县长哈刺不花置于侧室，凡十二年。

李真童：达天山检校浙省，一见遂属意焉。

金莺儿：贾伯坚任山东金宪，一见属意焉，与之甚昵。

而且，“自户部尚书选用、除赣州路监郡”^①的全子仁，因看上了歌妓刘婆惜，判其与相好离异，而将她纳为侧室。

① 《青楼集》，《历代曲话汇编》（唐宋元编），黄山书社2006年版，第494页。

这些记载,从一个侧面反映了元朝末年吏治的腐败,而这也正是导致元末社会动乱的原因,“庸夫溺浊流之弊,遂有今日之大乱”,故张择谓夏庭芝作《青楼集》“厥志渊矣哉”。

夏庭芝以“青楼”名集,“青楼”在前人的诗作中多指娼妓,在金、元时期,表演院本、杂剧的艺人多为行院、青楼中的歌妓,故在金代,将行院中歌妓所演出的称为“院本”,而夏庭芝也是以“青楼”来命名其记载杂剧艺人之作。

《青楼集》现有明无名氏辑《说集》所收本、明嘉靖陆楫编《古今说海》所收本、明陶珽重校《说郛》所收本、《绿窗女史》本、《续百川学海》本、清述古堂钱氏抄本、赵晋斋抄本及近人叶德辉辑《双梅景阁丛书》所收本等多种版本,这些都不是原刻本。各本间文字有差异,其中《说集》本与其余各本间差异较大,如“聂檀香”条,《说集》本作:“姿色妩媚,歌韵清圆,东平严侯眷之。小踢官场,世为魁首。吕宝相二舍为妾。”而其他各本“眷”作“甚爱”,又无“小踢官场”三句。又如“李真童”条下,《说集》本有“小国秀”、“李奴婢”、“王玉英”、“重阳景”等四条,而其余各本无。又其余各本较《说集》本多“樊事真”、“一分儿”、“荆坚坚”、“孔千金”、“李定奴”等四条。从《说集》本与其余各本的文字差异来看,当是作者或后人修订增删的结果,如“般般丑”条与“刘婆惜”条,《说集》本与其余各本的文字差异如下:

《说集》本	其余各本
般般丑,姓刘氏。湖湘名妓也。刘廷信尝以乐府赠之,至今与人传唱。	般般丑,姓马,字素卿。善词翰,达音律,驰名江湖间。时有刘廷信者,南台御史刘廷翰之族弟,俗呼曰“黑刘五”。落魄不羁,工于笑谈,天性聪慧,至于词章,信口成句,而街市俚近之谈,变用新奇,能道人所不能道者,与马氏各相闻而未识。一日,相遇于道,偕行者曰:“二人请相见。”曰:“此刘五舍也,此即马般般丑也。”见毕,刘熟视之,曰:“名不虚得!”马氏含笑而去。自是往来甚密,所赋乐章极多,至今为人传诵。
刘婆惜,乐人李四之妻也。天性聪慧,善歌舞,驰名湖湘间。全子人(仁)自户部尚书选用除赣州路监郡,声价赫然。一日,全宴客,呼刘佐尊。正清和时景,庭前有梅,方结子尚小,全因酒酣,口占【清江引】云:“青青子儿枝头结,未许人攀折。”下韵未成,沉吟之际,刘应声云:“其中全子仁,就里滋味别,酸溜溜好教人杂弃舍。”一座称卖(赏)。全遂属意焉。数日后,刘与其好尝(常)三舍者逃窜,其家寻获告官,正隶全公,遂授状,竟断离异。经数月,即令人寻访,纳为侧室。全歿后,不知所终。	刘婆惜,乐人李四之妻也。江右与杨春秀同时。颇通文墨,滑稽歌舞,迥出其流,时贵多重之。先与抚州常推官之子三舍者交好,苦其夫间阻。一日,偕宵遁,事觉,决杖。刘负愧,将之广海居焉,道经赣州。时有全普庵拨里,字子仁,由礼部尚书,值天下多故,选用除赣州监郡,平昔守官清廉,文章政事,扬历台省,但未免耽于花酒。每日公余即与士夫酣饮赋诗,帽上常喜簪花,否则或果或叶,亦簪一枝。一日,刘之广海过赣,谒全公。全曰:“刑余之妇,无足与也。”刘谓闾者曰:“妾欲之广海,誓不复还。久闻尚书清誉,获一见而逝,死无憾也。”全哀其志,而与进焉。时宾朋满座,全帽上簪青梅一枝,行酒,全口占【清江引】曲云:“青青子儿枝上结”,令宾朋续之。众未有对者,刘敛衽进前曰:“能容妾一辞乎?”全曰:“可”,刘应声曰:“青青子儿枝上结,引惹人攀折。其中全子仁,就里滋味别。只为你酸留意儿难弃舍。”全大称赏,由是顾宠无间,纳为侧室。后兵兴,全死节。刘克守妇道,善终于家。

从两者的文字差异来看,《说集》本应当早于其余各本,其余各本对《说集》本作了修订与增删。

二、《青楼集志》中的杂剧论

《青楼集》是记载与论述杂剧演员的,因此,夏庭芝首先在《青楼集志》中,对“杂剧”的起源与艺术特征做了论述。如曰:

唐时有传奇,皆文人所编,犹野史也,但资谐笑耳。宋之戏文,乃有唱念,有诨。金则院本、杂剧合而为一。至我朝乃分院本、杂剧而为二。院本始作,凡五人:一曰副净,古谓参军;一曰副末,古谓之苍鹘,以末可扑净,如鹘能击禽鸟也;一曰引戏;一曰末泥;一曰孤。又谓之“五花爨弄”。或曰,宋徽宗曩见国来朝,衣装鞋履巾裹,傅粉墨,举动如此,使人优之效之,以为戏,因名曰“爨弄”。国初教坊色长魏、武、刘三人,魏长于念诵,武长于筋斗,刘长于科泛,至今行之。又有焰段,类院本而差简,盖取其如火焰之易明灭也。杂剧则有旦、末。旦本女人为之,名妆旦色;末本男子为之,名末泥。其余供观者,悉为之外脚。有驾头、闺怨、鶺鴒儿、花旦、披秉、破衫儿、绿林、公吏、神仙造化、家长里短之类。内而京师,外而郡邑,皆有所谓构栏者,辟优萃而隶乐,观者挥金与之。院本大率不过谑浪调笑,杂剧则不然,君臣如《伊尹扶汤》、《比干剖腹》,母子如《伯瑜泣杖》、《剪发待宾》,夫妇如《杀狗劝夫》、《磨刀谏妇》,兄弟如《田真泣树》、《赵礼让肥》,朋友如《管鲍分金》、《范张鸡黍》,皆可以厚人论,美风化。又非唐之传奇、宋之戏文、金之院本所可同日语矣。^①

这一段论述虽十分简略,但概括和总结了杂剧的起源与发展的历程。从杂剧的起源与产生来看,夏庭芝认为,杂剧的源头是唐代的传奇,唐传奇演变为宋代的戏文与金代的院本,金院本又演变为杂剧。而杂剧之所以能从唐代传奇经过金院本,逐步形成一种新的表演艺术,就是在内容与形式上,都有了完善与发展。

从艺术形式上来看,唐传奇是叙事文学,虽已有故事情节,有人物描写,但其“皆文人所编”,即只是供人案头阅读。宋代戏文则已有唱本,即已从案头文学的传奇,演变为一种表演艺术,在表演中,有插科打诨,以取悦观众。金则为院本,院本与宋戏文一样,也为表演艺术,有五个脚色,“一曰副净,古谓参军;一曰副末,古谓之苍鹘,以末可扑净,如鹘能击禽鸟也;一曰引戏;一曰末泥;一曰孤。又谓之‘五花爨弄’”。表演形式上,有念诵、筋斗、科泛,如“国初教坊色长魏、武、刘三人,魏长于念诵,武长于筋斗,刘长于科泛,至今行之”。杂剧的脚色,则以旦、末为主。“旦本女人为之,名妆旦色;末本男子为之,名末泥。其余供观者,悉为之外脚”。

再从内容上来看,唐传奇所描写的内容多为传闻遗事,“犹野史也”,无重大社会意

^① 《青楼集》,《历代曲话汇编》(唐宋元编),黄山书社2006年版,第469页。

义,“但资谐笑耳”。院本以副净、副末为主,两者说演“大率不过谑浪调笑”,也无意义。杂剧所表现的故事就有了很大的不同,一是题材丰富多样,“有驾头、闺怨、钨儿、花旦、披秉、破衫儿、绿林、公吏、神仙道化、家长里短之类”,“君臣如《伊尹扶汤》、《比干剖腹》,母子如《伯瑜泣杖》、《剪发待宾》,夫妇如《杀狗劝夫》、《磨刀谏妇》,兄弟如《田真泣树》、《赵礼让肥》,朋友如《管鲍分金》、《范张鸡黍》”;二是所表现的内容多与伦理道德有关,具有劝惩教化作用,“皆可以厚人论,美风化。又非唐之传奇、宋之戏文、金之院本所可同日语矣”。

另外,从演出的场所与流传的范围来看,杂剧的演出有了专门的场所,而且观众众多,“内而京师,外而郡邑,皆有所谓构栏者,辟优萃而隶乐,观者挥金与之”。而观众越多,其对社会的影响也就越大。

三、元代杂剧艺人的身份与生态

夏庭芝在《青楼集志》中指出:“我朝混一区宇,殆将百年,天下歌舞之妓,何啻亿万。”他在《青楼集》中,便是通过对元代一百多位杂剧艺人的记载,真实地反映了元代戏曲演出的盛况。

《青楼集》参照史传的体例,以人立目,系以小传。如“珠帘秀”条:

姓朱氏,行第四,杂剧为当今独步,驾头、花旦、软末泥等,悉造其妙。胡紫山宣慰尝以【沉醉东风】曲赠云:“锦织江边翠竹,绒穿海上明珠。月淡时,风清处,都隔断落红尘土。一片闲情任卷舒,挂尽朝云暮雨。”冯海粟待制亦赠以【鹧鸪天】云:“凭倚东风远映楼,流莺窥面燕低头。虾须瘦影纤纤织,龟背香纹细细浮。

红雾敛,彩云收,海霞为带月为钩。夜来卷尽西山雨,不著人间半点愁。”盖朱背微倭,冯故以帘钩寓意。至今后辈,以“朱娘娘”称之者。

又“连枝秀”条云:

姓孙氏,京师角妓也。逸人风高老点化之,遂为女道士,浪游湖海间。尝至松江,引一髻髻曰“闽童”,亦能歌舞。有招饮者,酒酣则自起舞,唱《青天歌》,女童亦舞而和之,真仙音也。欲于东门外化缘造庵,陆宅之为造疏,语多寓讥谑,其中有“不比寻常钩子,曾经老大钳槌,百炼不回,万夫难敌”之句。孙于是飘然入吴,遇医人李恕斋,乃都下旧好,遂从俗嫁之,后不知所终。

在这些小传中,一方面较真实地记载了元代杂剧艺人的生平与生态,另一方面也记载了她们的表演技艺。因此,人们通过这些记载,可以看到元代戏曲演出的情形。

首先,夏庭芝对这些杂剧艺人的身份做了翔实的记载,真实地反映了当时从事戏曲及其他艺术演出的艺人的身份与地位。在元代,朝廷对搬演和习唱杂剧有严格的规定,只能是在籍的歌妓与乐户,其他人等则不能搬演杂剧。如《元典章》卷五十七载:“本司看详,除系籍正色乐人外,其余农民、市民、良家子弟,若有不务正业,习学散乐,搬演词话人等,并行禁约。”从夏庭芝所记载的这些杂剧艺人的身份来看,也正是如此。

第一类是青楼名妓，兼演杂剧者，这一类艺人有以下十人：

曹娥秀，京师名妓也。
樊事真，京师名妓也。
连枝秀，姓孙氏，京师角妓也。
樊香歌，金陵名姝也。
汪怜怜，湖州角妓。
李芝仪，维扬名妓也。
真凤歌，山东名妓也。
金莺儿，山东名妓也。
一分儿，姓王氏。京师角妓也。
金兽头，湖、广名妓也。

第二类是乐户成员，而且多为家庭成员，或夫妻，或母女。这是因为在元代从事杂剧等艺术的表演是贱业，因此，当时的杂剧女艺人或因受到权贵官吏的眷爱，而收为侧室，充做小妾，余者则只能与同在乐籍中的男性通婚，而且两者结婚后所生的子女，长大后也同为艺人，故出现了全家皆为杂剧艺人的现象。如：

宋六嫂，小字同寿。元遗山有《赠鬻栗工张觜儿》词，即其父也。宋与其夫合乐，妙入神品，盖宋善讴，其夫能传其父之艺。

国玉第，教坊副使童关高之妻也。

赵真真，冯蛮子之妻也。善杂剧，有绕梁之声。其女西夏秀，嫁江闰甫，亦得名淮、浙间。江亲文墨，通《史》《鉴》，教坊流辈，咸不逮焉。

龙楼景、丹墀秀，皆金门高之女也。

赛天香，李鱼头之妻也。

李真童，张奔儿之女也。

刘婆惜，乐人李四之妻也。

事事宜，姓刘氏，姿色歌舞悉妙。其夫玳瑁敛，其叔象牛头，皆副净色，浙西驰名。

帘前秀，末泥任国恩之妻也。

燕山景，田眼睛光妻也。夫妇乐艺皆妙。

燕山秀，姓李氏。其夫马二，名黑驹头。朱帘秀之高第。

孔千金，善拨阮，能慢词，独步于时。其儿妇王心奇，善花旦，杂剧尤妙。

李定奴，歌喉宛转，善杂剧。勾阑中曾唱《八声甘州》，喝采八声。其夫帽儿王，杂剧亦妙。

时小童，善调话，即世所谓小说者，如丸走坂，如水建瓴。女童亦有舌辩，嫁末泥度丰年，不能尽母之伎云。

赵偏惜，樊李闾奚之妻也。旦、末双全，江、淮间多师事之。樊院本亦罕与比。

朱锦绣，侯耍俏之妻也。杂剧旦、末双全，而歌声坠梁尘。虽姿不逾中人，高

艺实超流辈。侯又善院本。时称负绝艺者,前辈有赵偏惜、樊孝阍奚,后则侯、朱也。

小玉梅,姓刘氏。独步江、浙。其女匾匾,姿格娇冶,资性聪明。杂剧能迭生按之,号小枝。后嫁末泥安太平,常郁郁而卒。有女宝宝,亦唤“小枝梅”,艺则不逮其母云。

赵梅哥,张有才之妻也。……其女鸾童,能传母之技云。

在以乐户身份扮演杂剧的艺人中,也有以罪犯的身份,被官府没入教坊,后得以赎身,成为杂剧艺人的,如:

顾山山,行第四,人以“顾四姐”呼之。本良家子,因父而俱失身。资性明慧,技艺绝伦。始嫁乐人李小大。李没,华亭县长哈刺不花置于侧室,凡十二年。后复居乐籍。至今老于松江,而花旦杂剧,犹少年时体态。后辈且蒙其指教,人多称赏之。

据《顾氏重汇宗谱》载,顾山山之祖父顾祯因犯罪,全家被没入官府为奴,沦为乐户,被遣送至大都。顾山山亦“因父而俱失身”,沦为乐妓。后来创立昆山腔的顾坚,便是顾山山之侄,自幼从其学曲习唱。^①

这一百二十多位杂剧艺人中,还有一位是少数民族的杂剧艺人:“米里哈,回回旦色”。

其次,夏庭芝在为这些杂剧艺人所作的小传中,真实地记录了她们的生存状态。这些杂剧艺人的生活经历中,几乎都与文人学士有着密切的关系,多受到文人学士的爱赏和眷顾,如:

张怡云,能诗词,善谈笑,艺绝流辈,名重京师。赵松雪、商正叔、高房山皆为写《怡云图》以赠,诸名公题诗殆遍。姚牧庵、阎静轩每于其家小酌。

曹娥秀,京师名妓也。赋性聪慧,色艺俱绝。一日,鲜于伯机开宴,座客皆名士。

周喜歌,字悦卿,貌不甚扬,而体态温柔。赵松雪书“悦卿”二字,鲜于困学、卫山斋、都廉使公及诸名公,皆赠以词,至今其家宝藏之。

于四姐,字慧卿。尤长琵琶,合唱为一时之冠。名公士夫皆以诗赠之。

樊香歌,金陵名姝也,妙歌舞,善谈谑,亦颇涉猎书史。台端虽鹄角峨峨,悉皆爱赏。士夫造其庐,终日笑谈。

杨买奴,杨驹儿之女也,美姿容,善讴唱,公卿士夫,翕然加爱。

珠帘秀,姓朱氏,行第四,杂剧为当今独步,驾头、花旦、软末泥等,悉造其妙。胡紫山宣慰尝以【沉醉东风】曲赠云。

赛天香,李鱼头之妻也。善歌舞,美风度。性嗜洁,玉骨冰肌,纤尘不染。无锡倪元镇有洁病,亦甚爱之,则其人可知矣。

① 参见郑闰《顾坚身份之谜》,《苏州日报》2009年12月26日。

孙秀秀，都下小旦色也，名公巨卿多爱重之。

李芝仪，维扬名妓也。工小唱，尤善慢词。王继学中丞甚爱之，赠以诗序。余记其一联云：“善和坊里，骅骝构出绣鞍来；钱塘江边，燕子衔将春色去。”又有《塞鸿秋》四阙，至今歌馆尤传之。乔梦符亦赠以诗词甚富。女童童，善杂剧，间来松江，后归维扬。次女多娇，尤聪慧，今留京口。

顺时秀，姓郭氏，字顺卿，行第二，人称之为“郭二姐”。姿态闲雅，杂剧为闺怨最高，驾头诸旦本亦得体。刘时中待制尝以“金簧玉管，凤吟鸾鸣”拟其声韵。平生与王元鼎密。偶疾，思得马板肠，王即杀所骑骏马以啖之。阿鲁温参政在中书，欲瞞意于郭。一日戏曰：“我何如王元鼎？”郭曰：“参政，宰臣也；元鼎，文士也。经纶朝政，致君泽民，则元鼎不及参政；嘲风弄月，惜玉怜香，则参政不敢望元鼎。”阿鲁温一笑而罢。

元代初年由于废除了科举，仕途被堵，文人学士被迫流落下层，而且在思想上也可以摆脱功名利禄及传统礼法的束缚，嘲风弄月，追求声色之乐。如元朱经《青楼集序》云：“我皇元初并海宇，而金之遗民若杜散人、白兰谷、关已斋辈，皆不屑仕进，乃嘲风弄月，留连光景。”他们与歌妓倡优为伍，以风流浪子自居。

在与歌妓相处时，有的文人学士与歌妓间就形成了唐宋以来诗人、词人与歌妓的那种相互依存关系，即文人为歌妓而作，歌妓则唱作家之作。而歌妓在与文人学士结交中，也受到文人的指导与影响，提高了文学修养和艺术品位，因此，《青楼集》所记载的这些杂剧艺人，大多都具有很高的文学修养与艺术素质，如：

梁园秀：歌舞谈谑，为当代称首。喜亲文墨，作字楷媚，间吟小诗亦佳。所制乐府，如《小梁州》、《青歌儿》、《红衫儿》、《捣砖儿》、《寨儿令》等，世所共唱之。又善隐语。

张怡云，能诗词。

解语花：尤长于慢词。

樊香歌，金陵名姝也。妙歌舞，善谈谑，亦颇涉猎书史。台端虽鴈角峨峨，悉皆爱赏。士夫造其庐，终日笑谈。

张玉莲：旧曲其音不传者，皆能寻腔依词唱之。丝竹咸精，蒲博尽解，笑谈亶亶，文雅彬彬。南北令词，即席成赋，审音知律，时无比焉。往来其门，率富贵公子。积家丰厚，喜延款士夫，复挥金如土，无少暂惜爱。

般般丑：善词翰，达音律……所赋乐章极多，至今为人传诵。

刘婆惜：颇通文墨，滑稽歌舞，迥出其流，时贵多重之。

显然，这些杂剧艺人之所以不仅能歌善舞，而且精通音律，工于诗词，善作乐府，都得益于与文人学士的结交相识，得到了他们的指授与熏陶。而文化素养的提高，又促进了她们表演技艺的提高。

在夏庭芝所作的小传中，还能看到杂剧艺人的活动地域的变化。杂剧最初形成于北方，故早期的杂剧艺人多为京师名妓或北方乐户，如：

周人爱:京师旦色,姿艺并佳。

国玉第:得名京师。

玉莲儿:尝得侍于英庙,由是名冠京师。

王巧儿:歌舞颜色,称于京师。

孙秀秀:都下小旦色也。

而随着元朝灭掉南宋后,原来活动于北方的杂剧作家与演员,也迁移到了南方。尤其是杭州,在元代末年,已成为杂剧创作与演出的中心,关汉卿、马致远、郑光祖、白朴、王实甫等杂剧作家都纷纷来到杭州,因此,这里也成了元代后期杂剧艺人活动的主要地点,如:

张玉梅:其女关关,谓之“小婆儿”,七八岁已得名湘湖间。

小玉梅:独步江、浙。

张心哥:亦驰名淮、浙。

朱春儿:亦得名于淮、浙。

般般丑:驰名江、湘间。

赵偏惜:江、淮间多师事之。

翠荷秀:杂剧为当时所推。自维扬来云间。

李真童:张奔儿之女也。十余岁即名动江、浙。

喜温柔:淮、浙驰名,老而不衰。

事事宜:浙西驰名。

平阳奴:姓徐氏。一目眇,四体文绣,精于绿林杂剧。又有郭太香:陈德宣之妻也,亦微眇一目。韩兽头:曹皇宣之妻也,亦善杂剧,皆驰名金陵者也。

连枝秀:尝至松江。

小春宴:自武昌来浙西。

帘前秀:武昌、湖南等处,多敬爱之。

又如原在大都著名的珠帘秀,在统一后也来到杭州,后嫁一道士以终,如无名氏《绿窗纪事》“作文别妓”条载:“钱塘道士洪丹谷与一妓通,因娶为室。……先是胡紫山以此妓名珠帘秀,尝拟【沉醉东风】曲以赠之。”

四、元代杂剧艺人的表演技艺

夏庭芝在为杂剧艺人所作的小传中,对她们的表演技艺和表演风格做了记载与评述。他所记载的这些杂剧艺人,都具有很高的表演水平,在元代成千上万的杂剧艺人中,可谓是佼佼者,其“色艺表表在人耳目者”^①。她们在长期的舞台实践中,结合自己的天赋气质与后天的学习,逐渐形成了自己的风格与特长,如:

^① 《青楼集》,《历代曲话汇编》(唐宋元编),黄山书社2006年版,第470页。

南春宴：姿容伟丽，长于驾头杂剧。

国玉第：长于绿林杂剧，尤善谈谑，得名京师。

天锡秀：善绿林杂剧，足甚小而步武甚壮。

平阳奴：精于绿林杂剧。

李娇儿：姿容姝丽，意度闲雅，时人号为“小天然”。花旦杂剧特妙。

张奔儿：善花旦杂剧。时人目奔儿为“温柔旦”，李娇儿为“风流旦”。

米里哈：歌喉清宛，妙入神品。貌虽不扬，而专工花旦杂剧。

荆坚坚：善唱，工于花旦杂剧，人呼为“小顺时秀”。

这些艺人中，还有许多人兼演多种题材的杂剧，如：

珠帘秀：杂剧为当今独步，驾头、花旦、软末泥等，悉造其妙。

顺时秀：杂剧为闺怨最高，驾头、诸旦本亦得休。

天然秀：闺怨杂剧为当时第一手，花旦、驾头，亦臻其妙。

元杂剧由一个脚色主唱，或旦或末，而有的杂剧艺人能兼演旦、末两种脚色，如：

赵偏惜：旦、末双全。

朱锦绣：杂剧旦、末双全，而歌声坠梁尘。虽姿不逾中人，高艺实超流辈。

燕山秀：旦、末双全，杂剧无比。

大都秀：善杂剧，其外脚供过亦妙。

随着杂剧艺人的南移，有的杂剧艺人也扮演在南方流行的南戏，如：

龙楼景、丹墀秀：皆金门高之女也。俱有姿色，专工南戏。龙则梁尘暗簌，丹则骊珠宛转。

另外，有的艺人除了精于表演戏曲外，还擅长其他表演如诸宫调、小唱、词唱、歌舞、说话等技艺，有的还精于演奏箏、琵琶等乐器，如：

秦玉莲、秦小莲：善唱诸宫调，艺绝一时，后无继之者。

杨玉娥：善唱诸宫调。

刘燕歌：善歌舞。

小娥秀：善小唱，能慢词。

魏道道：勾栏内独舞《鹧鸪》四篇打散，自国初以来，无能继者，妆旦色有不及焉。

玉莲儿：端丽巧慧，歌舞谈谐，悉造其妙，尤善文楸握槊之戏。尝得侍于英庙，由是名冠京师。

时小童：善调话，即世所谓小说者，如丸走坂，如水建瓴。

于四姐：尤长琵琶，合唱为一时之冠。

王玉梅：善唱慢调，杂剧亦精致。

金莺儿：擅箏合唱，鲜有其比。

孔千金：善拨阮，能慢词，独步于时。

张玉莲：丝竹咸精，蒲博尽解。

夏庭芝在这些小传中,也对杂剧艺人的表演技艺做了评论,并提出了自己的表演理论。首先,他认为,演员的高超技艺必须建立在赋性的聪慧和明敏的基础之上。对于戏曲演员来说,身段与姿色虽是一个重要的条件,但内心的灵慧才是最主要的。在对一些具有较高造诣的演员的评价中,夏庭芝都注意到了她们的赋性,如:

曹娥秀:赋性聪慧,色艺俱绝。

天然秀:高丰神艳雅,殊有林下风致。才艺尤度越流辈。

玉莲儿:端丽巧慧,歌舞谈谐,悉造其妙。

小玉梅:其女匾匾,姿格娇冶,资性聪明。杂剧能迭生按之,号“小技”。

顾山山:资性明慧,技艺绝伦。

一分儿:歌舞绝伦,聪慧无比。

其次,夏庭芝认为,作为一个戏曲演员,必须具有清婉的歌喉。因为我国的古典戏曲是以唱为主的,因此,善歌是作为一个戏曲演员的必备条件,尤其是作为主唱的旦、末等主要演员。如:

赛帘秀:声遏行云,乃古今绝唱。

聂檀香:姿色妩媚,歌韵清圆。

王玉梅:声韵清圆。

赵真真:善杂剧,有绕梁之声。

陈婆惜:善弹唱,声遏行云。

米里哈:歌喉清宛,妙入神品。

李定奴:歌喉宛转,善杂剧。勾阑中曾唱《八声甘州》,喝采八声。

和当当:老而歌调高如贯珠。

另外,夏庭芝认为,一个优秀的戏曲演员,还须熟悉剧本,多记剧目。如:

李芝秀:赋性聪慧,记杂剧三百余段,当时旦色号为广记者,皆不及也。

小春宴:姓张氏。自武昌来浙西。天性聪慧,记性最高。勾阑中作场,常写其名目,贴于四周遭梁上,任看官选拣需索。近世广记者,少有其比。

由上可见,《青楼集》虽是以记载史料为主的论著,但这些史料中,也闪烁着一些理论的光彩。这不仅为我们研究元代戏曲演员的生活及表演技艺提供了丰富的材料,而且也为古代戏曲表演理论提供了一些新的材料。

清初戏曲家龙燮生平、剧作文献新考

《南京师范大学学报》编辑部 陆 林

在清代文学史和戏剧史上,江南安庆府望江县之龙燮具有一定的地位。其少负“神童”之誉,屡赴秋闱不第,由“恩例北监”^①荐举康熙十八年宏博,官终工部员外郎。诗有《和苏诗》三集,现存康熙刻本和抄本,民国徐世昌以“诗多逸趣,而不掩其神骏之气”^②相许。所作戏曲知有杂剧《芙蓉城记》和传奇《琼花梦》两种,至少后者曾在当时多次演出,康熙中叶甚至出现过“都下梨园争演之”^③的盛况。关注龙燮的现代戏剧学者,首先是卢前、孙楷第和赵景深等先生,他们在有关著作或文章中,对龙燮及其剧作都有所介绍。进入20世纪80年代,先父陆洪非先生根据家藏文献资料,首次较为深入全面地研究了龙燮的生平及剧作。^④此后,庄一拂《古典戏曲存目汇考》、周妙中《清代戏曲史》、邓长风《明清戏曲家考略》、齐森华等《中国曲学大辞典》、郭英德《明清传奇叙录》、李修生等《古本戏曲剧目提要》等,也都有所著录或考述。以下围绕龙燮及其剧作的相关史实,就学界至今语焉不详或以讹传讹的问题给予辨考。

一、龙燮生卒和字号辨析

关于生卒。民国时赵景深在安徽学院执教期间写成《龙燮的江花梦》,因撰述的重点在评述剧本,未涉作者生卒,但首次引述了龙垓所著其父年谱多条,^⑤从“某某年府君某某岁”的原始资料中,读者可以得出龙燮生于1640年的准确结论。此后,先父根据《燮公年谱》,准确记载龙燮“明崇祯十三年(1640年)出生,……康熙三十六年死于任所”。这一成果,经邓长风的引述而被学术界多数学者采纳。^⑥另有影响者,是张慧剑据《过日集》卷十五著录生年为崇祯十六年(1643),^⑦钱仲联主编《中国文学家大辞典·清代卷》同此。经阅清初诗歌总集《过日集》,该卷仅有龙燮《丁未初度》七律:“敲针骑竹浑如昨,破帽青衫忽到身。榆荚囊空难使鬼,梅花赋就尚惊人。独为南阮惭群

① (康熙)《望江县志》卷七《选举》,康熙十二年(1673)刻本。

② 徐世昌《晚晴簃诗汇》卷四十二,中国书店1989年影印本,第572页。

③ 田雯《冬夜招摸戡石楼鲁玉彦来文子小饮》之四诗注,《古欢堂集》卷十四,《四库全书》本。

④ 陆洪非《龙燮及其〈江花梦〉与〈芙蓉城〉》,《艺谭》1982年第3期。

⑤ 赵景深《明清曲谈》,古典文学出版社1957年版,第222—223页。

⑥ 邓长风《十位清代戏曲家生平考略》,《明清戏曲家考略》,上海古籍出版社1994年版,第567页。

⑦ 张慧剑《明清江苏文人年表》,上海古籍出版社1986年版,第576页。

从,安得西华慰老亲。时未举子。笑问山妻钗典未,且须沽酒过兹辰。”^①无论是诗题还是诗句,皆无指示生年的有用线索,更不要说具体到某年了。至于周妙中记载为“万历四十七年,1619——康熙三十一年,1692”^②,未云出处,故已无从辨析致误之由。为了取信并便于学界引用,现将先父据《燮公年谱》所抄本文字录下:“公生于崇祯十三年庚辰正月十七日子时,卒于康熙三十六年丁丑八月十一日戌时”^③。可知其具体生卒为公元1640年2月8日—1697年9月25日,享年五十六岁。江庆柏据田雯《挽石楼》确定其卒年无误,惟云“赵景深撰‘年谱’卒年作康熙三十三年(1694),不确”^④,则属未验原文之论。赵氏从未撰过龙燮年谱,其文所引年谱最迟为康熙三十三年事,不能因此误解龙燮卒于此年。关于其生年,还有一条资料未见前人披露,即清抄本《康熙十八年鸿博履历》“乙酉年正月十七日生”,则为清顺治二年(1645),虚减年龄五岁。“官年”与“实年”有差,自宋以来已然如此,^⑤在明末清初的科举履历中乃常见现象,亦不足为据。但此类履历中记载的出生月日还是可信的,可据以补充一般传记只载生年之不足。故应将龙燮《丁未初度》诗的创作时间定为康熙六年(1667)正月十七日,时年二十八岁。

关于字号。龙燮字号,见于记载的有:字理侯,号石楼、雷岸、改庵、雷岸居士、石楼主人;见于戏曲创作的,还有“蘧蘧道人”^⑥、“寓兰居士”^⑦;晚因戏曲《琼花梦》闻名,友人称其为“琼花主人”^⑧。《燮公年谱》对主要字号的命名时间有记载:康熙十一年(1672)“别号石楼”,十九年(1680)“更号雷岸”,三十一年(1692)“又号改庵”,可供参考。但是,自民国时谭正璧的龙燮介绍和赵景深《安徽曲家考略》说“一字二为”^⑨,以及卢前《明清戏曲史》和孙楷第的龙燮剧作解题云“字二为”^⑩以来,当代各家皆相沿不疑,差别也就是“字”或“一字”而已。惟先父文章曾指出“龙燮胞兄字‘二为’”,惜未引起注意。龙光(约1637—约1726)为燮胞兄,康熙六年(1667)进士,历官太原、台湾同知,能证明其字“二为”的史料不烦赘引,义出《诗经·蓼萧》:“既见君子,为龙为光。”有

① 曾灿编《过日集》卷十五,康熙十二年(1673)刻本。笔者所见本,书名签另端有“63.5.19 张慧剑”钢笔字迹。

② 周妙中《清代戏曲史》,中州古籍出版社1987年版,第96页。

③ 龙垓《燮公年谱》,家藏旧抄本。

④ 江庆柏《清代人物生卒年表》,人民文学出版社2005年版,第102页。

⑤ 洪迈《容斋四笔》卷三“实年官年”,《容斋随笔》,岳麓书社1994年版,第438页。

⑥ 龙燮《江花梦》卷首,乾隆四十二年(1777)刻本。

⑦ 龙燮《芙蓉城记》卷首,乾隆四十二年(1777)刻本。

⑧ 王项龄《廿四日同人集雷岸斋用前韵》注曰:“阮亭司农作绝句十首,赠琼花主人。”《世恩堂诗集》卷十二,康熙刻本。

⑨ 谭正璧《中国文学家大辞典》,光明书店1934年版,第1377页;赵景深《读曲小记》,中华书局上海编辑所1959年版,第37页。

⑩ 卢前《明清戏曲史》第六章,商务印书馆1935年版;孙楷第《戏曲小说书录解题》,人民文学出版社1990年版,第361页。《后记》云文皆成于1934—1938年之间。

关龙燮其字,还有两种著录,一是“石栖”^①,一是“中允”^②。前者沿袭了赵景深《龙燮的江花梦》的错误引文,该文两处引用《燮公年谱》“别号石栖”、“编为《石栖藏稿》”,一处引用蒋士铨《江花梦》序“石栖先生有神童之誉”^③，“栖(棲)”乃“楼(樓)”之形讹;后者则是误将官职视为字号，“中允”指詹事府左春坊左中允，或简称为“詹允”、“宫詹”，是龙燮于康熙三十年(1691)由翰林迁转之职，方志云其“由编修开坊”即指此。龙燮早年还有一号“桂崖”，各家从未著录。康熙望江知县刘天维曾撰《石楼峰》诗，题注曰：“皖山形如楼观，龙桂崖取以名集焉。”^④刘氏为龙燮撰写过《石楼四集序》^⑤，此处指龙燮无疑。龙燮主修的《望江县志》中，收有溧水黄如瑾《过大雷赠龙桂崖》和金坛张大心《将归金沙赠别大雷龙桂崖》。后者诗中有云：“飞兔不家有，和玉非人抚。龙螭实间兴，麒麟可亢輶。石楼擅藏编，焜耀贵盈尺。”^⑥大心于康熙初任望江训导，“学问该洽，尤善诗赋”^⑦，龙燮《送张天放先生还金沙》^⑧便是为其所作。龙燮受刘天维之聘修撰县志，于康熙十二年(1673)十二月撰新志《序》，落款曰“嘉平月望日邑国子生龙燮题于万卷堂”。万卷堂，或为龙氏堂号。

二、《芙蓉城记》版本及创作时间考

《芙蓉城记》杂剧，今存刊本与两种抄本。唯一刊本即与乾隆四十二年(1777)蒋士铨撰序之《江花梦》合刻者，一册七出不分卷，首为自撰《芙蓉城记引》，次为蒋氏《题词》七绝六首，次为目录，正文大题下署“石楼主人填词”、“寓兰居士评校”。抄本所知有两种：一为先父所藏旧抄本，封面题“芙蓉城”，首为“莲池渔隐”撰《题芙蓉城感石楼公作》七绝四首，乃刻本所无，次为目录，另行下署“龙雯手抄”，正文大题下署“望江龙燮石楼著”；一为《和苏诗》附抄本，正文大题下署“望江龙燮石楼”，无序跋和题诗，正文曲词与龙雯抄本基本一致，宾白科介则与前两个版本各有异同。该本《和苏诗》“丘”作“邱”，“弦”字无缺笔，或为民国晚近抄本。

关于此剧的创作时间和地点，向无记载。龙燮自撰《芙蓉城记引》交代，是客居“兰水”之地，“拥炉呵笔”之时写下的作品。文中自叙友人央求作剧时所云“先生之《四集》，诗赋文词已具，而传奇独缺”，似是龙燮诗文集已经编就而尚未染指戏剧时的口吻。据年谱载，康熙十四年(1675)，“夏客扬州”，著《琼花梦》传奇。故《芙蓉城记》写作

① 齐森华等主编《中国曲学大辞典》，浙江教育出版社1997年版，第161页。

② 郭英德《明清传奇叙录》，河北教育出版社1997年版，第737页。

③ 赵景深：《明清曲谈》，古典文学出版社1957年版，第221页。

④ 《望江县志》卷十二《艺文》，康熙十二年(1673)刻本。

⑤ 《望江县志》卷十二《艺文》，康熙十二年(1673)刻本。

⑥ 《望江县志》卷十二《艺文》，康熙十二年(1673)刻本。

⑦ (乾隆)《望江县志》卷六《官师》，乾隆三十三年(1768)刻本。

⑧ 《过日集》卷八。

的时间下限只能在康熙十四年初春之前。周妙中在引述龙燮小引后,认为“此剧是作者老年的作品”。这一判断,可能源于她对“四集诗赋文词已具”和方志有关记载的理解。由其任责编的《方志著录元明清曲家传略》载有乾隆县志《龙燮传》,其中言及“有和苏诗文赋,亦多传者”^①,周氏不辨其误,亦云“著有《和苏诗文赋》”^②。因为《和苏诗三集》的确成于作者晚年[初集有康熙二十九年(1690)嵇永福序],故其认为《芙蓉城记》亦作于老年。其实,县志中的那两句,应标点为:“有《和苏诗》,文赋亦多传者。”与考证杂剧创作时间无关。所谓“诗赋文词已具”的“四集”,亦名《石楼四集》,县令刘天维称誉其水平是“赋自西京以下,诗自大历以还,文自欧、苏以上”^③。《燮公年谱》载龙燮康熙十二年(1673)“肆力于诗赋古文,编为《石楼藏稿》”。从时间和文体看,“四集”与“藏稿”乃一书之先后名。龙燮本人康熙十二年底尚在纂修县志,该志卷十二《艺文》之部,已收入刘天维撰《石楼四集序》和谈志撰《读龙石楼文集》诗,故《芙蓉城记》写作时间只能是在康熙十三年(1674)冬(或次年初春),作者三十五岁。“兰水”,古人多以之代称兰溪和莆田。从龙燮履历看,没有他到过浙江和福建的记载,此处是指“茹兰溪”,乃与望江毗邻的建德县城南之著名风景,故以此代称建德(今安徽东至)。高寅《八景记》云:“邑号茹兰,始信古人锡名之意不谬云。”参见[乾隆]《池州府志》卷十二《建德山川》。该县王尔纲(1643—1694)于康熙二十七年(1688)辑刻《名家诗永》,金佐序称其为“兰溪王子绍李”,自序落款“兰水王尔纲撰”,可确证“兰水”指建德。《名家诗永》不仅收入龙燮《寄怀江武子先生》等三首诗,^④而且据有关评语,王尔纲对其早期诗歌创作十分了解。如评其兄龙光诗云:“此先生晋阳怀古之作,意致遥深,兼有经济在内。谢家康乐,固不让惠连也。”(卷六)评龙燮《南陵石壁画马》云:“瓶斋叙雷岸集,谓其宗太白,而此篇则居然子美矣!”瓶斋,乃建德江桓之号,即龙燮曾写诗寄怀的江武子,诗有《答龙理侯》(卷三)。《名家诗永》成书时,江桓已逝世多年^⑤,所叙“雷岸集”之语及王尔纲所录龙燮诗,或均出自自己佚之《石楼四集》。只是不知龙燮写剧时所“寓王氏一小楼”^⑥,与王尔纲是否有关系。

《芙蓉城记》乾隆刻本存世者极稀,读过的学者可能不是太多。庄一拂认为“本事见施注《苏文忠公诗集·芙蓉城诗》下引胡微之《王子高芙蓉城传略》”^⑦,固然是未见作品的臆断;《中国曲学大辞典》在概述剧情之后,正确指出“与胡微元《芙蓉城传》所记王子高事不同”^⑧,也未必看过原作,因为所述剧情似与《古本戏曲剧目提要》一样,均

① 赵景深、张增元编《方志著录元明清曲家传略》,中华书局1987年版,第246页。

② 周妙中《清代戏曲史》,中州古籍出版社1987年版,第96页。

③ 刘天维《石楼四集序》,《望江县志》卷十二《艺文》,康熙十二年(1673)刻本。

④ 王尔纲辑《名家诗永》卷十二,康熙二十七年(1688)刻本。

⑤ 建德孔尚大《梦亡友江武子》:“自作吞声别,遥遥忽数年。”《名家诗永》卷十。

⑥ 龙燮《芙蓉城记引》,《芙蓉城记》卷首,乾隆刻本。

⑦ 庄一拂《古典戏曲存目汇考》,上海古籍出版社1982年版,第701页。

⑧ 齐森华等主编《中国曲学大辞典》,浙江教育出版社1997年版,第459页。

转录自周妙中《清代戏曲史》，周氏则是根据孙楷第民国年间为《续修四库全书总目》所撰提要。除了叙述文字的基本一致外，诸位还众口一词地说石曼卿是“以许廷辅、孙秀、武承嗣、元稹、李益等五案奏帝”^①。看过剧本的孙先生可能因疏忽而漏写了第一案，即毛延寿“嫁汉妃于绝域”案（第五出《宣谕》，阎罗罚其变马，“在边城上，也等他受些风沙之苦”（第六出《惩奸》）。此外，各家对情节的叙述都省略或忽略了第三、四出，内容大致是南唐陶穀、唐代武公业、《名媛集》中徐必用、《孟子》中乞墦齐人，分别来芙蓉城寻秦若兰、步非烟、朱希真、齐人妾，欲重归旧好。不料那些曾是他们姬妾或妻子的女性，在这座仙境中变得独立自强，对这帮假道学、无出息或不谙风情者，极尽奚落调侃之能事。要研究作者的男女观或爱情观，这两出戏不可忽视。

无论是曲牌、唱词、宾白、科介、舞台说明，乾隆刻本与抄本都差异明显。尤其是第二至四出，文字差异之大令人诧异。如第三出《乞诮》，乞丐齐人（丑扮）讽刺商人徐必用不知怜香惜玉，唱其妻朱希真【满路花】《风情》原作^②，明明标注“（丑学妇人妖态，唱《风情》原词介）”，刻本曲牌却是〔商调〕【梧桐半折芙蓉花】，除了前四句外，后面诸句与【满路花】原作无关，只有抄本的曲牌和唱词是与“唱《风情》原词”的表演提示相同。再看第四出《索偶》，共九支曲子，除了【尾声】无差异外，前八曲由四女性依次各唱两曲，从曲牌到文字都迥然不同。为省篇幅，仅以秦若兰、步非烟所唱为例：

乾隆刻本《芙蓉城记》	抄本《芙蓉城记》
【南江儿水】你停车骑来扳路柳烟花，平白的为云为雨向邮亭下。说甚么翰林学士真无价，道学先生由来假。闻你实录书成潇洒，可也拈毫记载这风流佳话？	【寄生草】想着你停车骑，凑着俺堕烟花。平白的为云为雨向邮亭下，说甚么翰林学士真无价。却原来道学先生都是假。则问你修实录几朝书，可也曾载这段风流话？
【前腔】听你言堪诧，俺当初偶玷瑕。老葫芦休想仙娥画，游丝漫引芙蓉架。书生骑着将军马，劝你把邪心收架。雪水煎茶，抵得过羊羔杯罍。	【东瓯令】你说的来堪笑诧，俺白璧当初也是偶玷瑕。老葫芦怎还想仙娥画，空傍着芙蓉架。你书生骑着将军马，且消受雪煎茶。
【前腔】岂是鸾依镜，真惭凤逐鸦。可也是天公月老丝绳挂，还亏你尘颜俗态把烟云踏。全不记兰摧玉折鞭捶下，杜宇冤禽立化。刺血污游魂，悔不了当初偷嫁。	【寄生草】不料你来骖凤，转恨着旧随鸦。可也是天公月老丝绳挂，还亏你尘颜俗态把烟云踏，全不记兰摧玉折鞭捶下。莽男儿虽则是世间多，恶因缘只悔的当初嫁。
【前腔】相配怜儒雅，你村沙怎似他？卓文君难守临邛寡，些儿罪过风流煞。做神仙不报你冤仇罢，可记当时打鸭？看银汉文鸳，岂与你山鸡相亚？	【东瓯令】俺伴庸愚逢俊雅，惜貌怜才怎放的他？卓文君也守不住临邛寡，这罪过风流煞。做神仙不报你冤仇罢，好别处觅生涯！

① 孙楷第《戏曲小说书录解题》，人民文学出版社1990年版，第362页。

② 周邦彦《片玉词》卷下收录此词，题目作《冬景》，惟《草堂诗余》卷二署作朱希真《风情》。

乍看起来,无论刻本抄本,文字各有千秋,难以判断孰优孰劣、孰先孰后。作者逞才使气,才华横溢,居然能够为一场戏写出两套曲词,真可谓以文为戏,与小引自述“以其为游戏”的创作态度恰为呼应。然仔细体味角色关系和人物矛盾,抄本的语句似更犀利、恰切些。鉴于刻本有作者初稿自序,而抄本莲池渔隐题诗有“早知鸿博赋朱笺”句,即题写于康熙十八年(1679)以后,加之第三出丑唱《风情》是否“原词”的佐证,可以推测两个近代抄本所据的祖本乃修改稿。至于具体改动时间,当与初稿间隔不久。龙燮康熙三十四年(1695)撰《看演〈琼花梦〉剧漫书六首》,之六云:“《芙蓉》直与《四声》齐,徐文长有《四声猿》。脱稿知谁袖底携?老觉江淹才思尽,水东流水那能西。”诗末自注:“曩客兰水,撰《芙蓉城记》,本石曼卿事,音节极悲壮可观,稿竟为某窃去。常拟续之,辄阁笔而罢。”后有同年李铠评语:“六首各有妙绪可寻,但恨不见《芙蓉城记》。然宝物自在人间,吾将访而求之。”^①可见《芙蓉城记》修改“脱稿”后不久,便被熟人窃取,直至其晚年,不仅自己未再染指,且友人也无缘目睹。不能仅据作者晚年诗、注,便认为修改者另有其人。

三、《琼花梦》版本与题名考

从现有资料分析,传奇《琼花梦》康熙刻本就有两种,一由大学士冯溥出资于康熙十八九年间刊行;^②一由赵士麟于康熙三十五年(1696)“捐俸重刊”(《燮公年谱》),惜皆未见。乾隆四十二年(1777),龙燮从曾孙“鹤柴廉使”(此人当即曾任江苏按察使的龙承祖)以“旧刻漫漶,将重镌之”,请曲家蒋士铨“校勘而序之”。此便是迄今仅传的刻本,题名《江花梦》,《古本戏曲丛刊》第五集据以影印。凡二卷二十八出,首载序两篇,分别为“仙湖弟赵士麟”和“乾隆丁酉夏五馆后学铅山蒋士铨”所撰,次为高珩、冯溥、施闰章、郑重、尤侗、彭孙遹、彭定求、尹澜柱、归孝仪、王士禛、田雯、王项龄、袁佑、毛际可、苏伟、殷誉庆等题诗。至清末光、宣之际,沈宗畸《晨风阁丛书甲集》收入该剧,作者署名、序文、题诗均与刻本相同(仅蒋序在赵序前)。惟正文大题作:琼花梦^{一名江花梦},下署“合肥李靖国可亭藏本”、“江都童闰补萝校刊”。此本乃现存惟一题名《琼花梦》之印刷本。但该丛书编印甚为粗疏,仅排至第九出《套笺》【字字双】“明年三十尚儒童,没用;除非提学积阴功,白送;攀高近”,以下竟付阙如!

该剧另有抄本多种:一为赵景深旧藏抄本《江花梦》,据其《龙燮的江花梦》引述,底本出自望江龙氏家藏,卷首有乾隆蒋序和诸家题诗;一为先父所藏旧抄本《江花梦》,与龙燮抄写《芙蓉城记》字体相近,底本当亦出自望江龙氏,无序文题诗;一为“古吴莲勺庐抄存本”,未有宣统二年(1910)饮流斋主人许之衡跋:“是编板已久佚,偶于沈词部太

① 龙燮《和苏诗三集》,抄本。

② 赵士麟《詹允龙雷岸琼花梦剧序》:“《琼花》之梓,自益都相国。”《读书堂彩衣全集》卷十三,康熙三十五年(1696)刻本。冯溥,山东益都人,康熙二十一年(1682)致仕。

侔处得见抄本，为之狂喜，爰录而存之。”可见其祖本即是晚清沈宗畸（字太侔）所见之同时李靖国（李鸿章侄孙）藏本，故题名亦为《琼花梦》，其作者署名、序文、题诗与晨风阁本相同。从剧名题作“琼花梦”、蒋士铨序比刻本多出一句（见下）以及正文的具体文字出入判断，古吴莲勺庐抄本的祖本应当比乾隆刻本和笔者家藏抄本为早。

应该指出，现当代学者评述或著录该剧时，均以《江花梦》为本名（谭正璧例外），这是错误的。其一，当时涉及该剧的所有文献，最早为尤侗康熙十七年（1678）写，^①最晚为孔尚任康熙三十六年（1697）写，^②皆作《琼花梦》；其二，乾隆刻本《江花梦》卷首所录各家《江花乐府序》和《江花梦诗》，凡能在本集中找到原文者，皆作《琼花梦》，如赵士麟和王士禛的别集中，便分别有《詹允龙雷岸〈琼花梦〉剧序》、《观演〈琼花梦〉传奇柬龙石楼宫允》；其三，龙燮自己提及该剧时，皆称《琼花梦》，见其诗《澄江少宰招集诸君子于寄园观演〈琼花梦〉剧即事二首》^③等；其四，该剧大要是写荆州江霖，因扬州蕃厘观琼花仙使持诗笺、宝剑托梦，始得与各自物主袁餐霞、鲍云姬成就姻缘，“琼花”之名顺理成章，“江花”之梦则难以解释。改为《江花梦》，当为作者身后之事。

《琼花梦》或《江花梦》各本之间，在文字上存在一定差异。表面上看，抄本鲁鱼亥豕之处较多，而刻本经过蒋士铨校勘，文字较为整饬。但仔细辨析，刻本内容多有不如抄本者。如与莲勺庐抄本及家藏抄本比较，第七出《触热》唱词“只赢得南柯入梦”，“柯”，刻本作“枝”；第十五出《谍问》僧人王嵩受命入敌营行反间计，故意被擒，假云：“空死了，不能成将军之事，深可恨（家藏抄本作“惜”）也！”此三句，刻本作“空死不了将军事矣”；第十七出《平贼》生“集唐”上场诗：“伏波横海旧登坛”，句出张谓《杜侍御送贡物戏赠》，末字刻本作“场”；第二十出《侠露》中“休怪小生唐突，这是老夫人的主意”，刻本无后三字。凡此，似以抄本为优。亦有家藏抄本和乾隆刻本文字相同，而与莲勺庐抄本有异者。如第六出《寇起》开场曲【北粉蝶儿】，家藏抄本和乾隆刻本为西夏两员大将唱：“虎帐屯沙，赛长城驼峰围匝，貂双插。绣帽蛮靴，侍龙庭，班豹尾，一人之下。”然后由西夏王接唱：“要收罗锦绣中华，请看俺英雄西夏”；莲勺庐本则全曲均由西夏王元昊唱，“侍”作“敞”，“一人之下”作“贺兰山下”。第七出《触热》“惭愧无才营厦栋”，莲勺庐本作“愧才庸，无术营梁栋”。第二十出《侠露》“只怕我这姑娘还是假装”后，莲勺庐本多出“只怕我这保姆也是假装”一句。第二十二出《闺谗》“姻缘两字真奇异”，前四字莲勺庐本作“红丝绾合”。第二十五出《倩合》【上林春】“郁坐无聊正嗟叹，则待整衣衫款洽”，在两句之间，莲勺庐本有“这哑谜儿将人坑杀，漫将就里支吾”两句。故从整体来看，莲勺庐本文字似胜一筹。

再如赵景深《龙燮的江花梦》引述的版本，有学者认为“系据刻本抄录”^④。比勘之

① 尤侗《龙石楼金陵纳姬》之三诗注：“石楼感梦，曾制《琼花梦》乐府。”《于京集》卷一，康熙刻本。

② 孔尚任《燕台杂兴三十首》之三诗注：“龙改庵作《琼花梦》传奇，曾于碧山堂、白云楼两处扮演，予皆见之。”《长留集》卷六，康熙刻本。

③ 龙燮《和苏诗三集》，抄本。

④ 郭英德《明清传奇综录》，河北教育出版社1997年版，第738页。

后,发现未必如此。如第八出《焚冠》,才子江霖因受进士卓子然冷嘲热讽,愤而焚弃儒冠,投笔从戎时,刻本和其他抄本有如下道白:“那顶方巾儿,如今既用他不着,不若取将出来,别他一别,一把火先送了他的行。”赵引本却无“如今”和“取将出来,别他一别”十字。如果说此处还存在引者有意省略的可能,第七出《触热》,江霖痛斥“自古科名不尽公”的唱词:“不过是金银势要,援引钻营,情面关通。看文章出手面先红”,接下来的一句,刻本、抄本及晨风阁本均作“便云霄捷足人争痛”,惟赵引本作“便云霄捧足人争诵”^①,于意似长。而且所录蒋士铨序文,亦与刻本有重要出入:“夫江郎,有文之士也,至焚弃儒冠、远从戎伍,岂不曰斯世之大,终无知我者欤?乃英华未泄,而袁氏知其文;功名未立,而鲍氏知其略。”^②其中“乃英华未泄”五字,惟见莲勺庐抄本和赵氏引文本,刻本竟脱漏无踪,以致文意难通,对仗落空。这五个字的有无,又带出一个问题:这两个版本固然绝不可能是抄自刻本,所据是否可能是乾隆刻本之祖本?这两个本子之间究竟差别有多大?可惜复旦大学图书馆编《赵景深先生赠书目录》中已查无此目,暂时尚无法深究。

据《龙燮公年谱》记载,龙燮康熙八年(1669)三十岁丧偶(十一年后始继娶),康熙十一年弃绝科考,而《琼花梦》是康熙十四年“夏客扬州”时的产物,时年三十六岁。本文又考出《芙蓉城记》约写于上年冬,即两剧都是其中年时的作品。丧偶、弃考,这两件人生大事,不妨作为理解其剧作内容的情感和思想背景;经过短篇杂剧的演练后,迅即写作了长篇传奇,则体现了其戏剧创作艺术形式的延展过程。史实考证与文本研究之关系,或许可以由此而建立。至于近代的普通抄本比乾隆时的名家刻本在内容上更为丰富,则再次印证了从事文本研究离不开繁琐细致的版本考证,不能因刻本较早问世而忽视晚出的抄本,这是研究龙燮剧作版本这一个案时本人的一点收获。

① 赵景深《明清曲谈》,第219页。

② 赵景深《明清曲谈》,第222页。

试论昆曲作为一种文士文化

南京大学文学院 解玉峰

2001年5月18日,联合国教科文组织在巴黎宣布了19项世界首批“人类口头和非物质文化遗产代表作”,在教科文组织认定通过的这19项文化遗产中,中国昆曲属于全票通过的遗产之一。近几年来,伴随着国内渐次升温的“申遗热”,昆曲作为最早被国际组织认可的文化遗产,也得到国人愈来愈多的关注。昆曲之文化价值何在,也成为人们开始共同思考的问题。

若从“遗产”角度来看待,今日之昆曲无疑属中国传统文化在当下中国社会的遗存。按笔者个人的认识,中国传统文化或大致可分为两类:一类可称为文士文化,另一类称民间文化。前者是以传统社会中受教养的士大夫阶层为代表的,反映其思想、情感和趣味的文化,诗、词、歌、赋及文人书画等皆属此类;后者是以普通民众为代表的,主要是以民间风俗、宗教、仪式等为载体的文化,如民间传说、民歌谣谚等皆属此类。如果说文士文化往往具有普遍性或全民族性特征,民间文化则往往多有显著的地域性特征。由于中国文士文化大多以古代书面语——“文言”(古汉语)为其载体,而汉语言文字有较强的稳定性,故往往形成绵延不绝的传统。由于民间文化多不以最可靠的文化载体——文字为依托,故很容易因时消亡,也很难形成始终一贯的传统。^①我们看到,近五十年来,一方面昆曲常被人们冠以“高雅艺术”(文士艺术)的美名;但另一方面它又有“南昆”、“北昆”、“苏昆”、“湘昆”、“川昆”、“晋昆”等带有明显地域性标志的名号,近些年来更有不少以“苏州(文化)”或“江南(文化)”为题阐释昆曲的文著。昆曲究竟是一种文士文化,还是一种民间文化或地方文化,还是二者的结合体?

在笔者看来,昆曲在其初始阶段,主要是一种民间文化或地方性文化,随着历史时间的推移,特别是士大夫阶层的日渐参与,它逐渐由一种民间文化演进上升为文士文化,今日所存之昆曲,主要是一种文士文化。以下,笔者拟从音乐、文学、戏剧等三端,对昆曲之文化价值试加阐述,疏漏之处,祈请达者匡补。

—

昆曲早初称“昆山腔”,发源于江苏昆山,为一种地域色彩非常浓厚的唱腔或歌曲。

① 20世纪50年代,芝加哥大学人类学教授芮斐德(Robert Redfield)提出的“大传统”与“小传统”这一对概念,与笔者所谓的文士文化、民间文化略相近,王元化先生曾利用这一对概念来阐释京剧。笔者以为文士文化、民间文化用以描述中国本土文化或更切近中国实际,故未借用。

中国各地方的歌唱,所谓“赵、代、秦、楚之讴”,从根本来说,都是以方言入唱,各地不同的语音语调直接决定了各地歌唱的特征和风格,“昆山腔”也不例外。但正是因为其初始时以方言入唱,故直至明嘉靖时,“昆山腔”仍“止行于吴中”^①。

当“昆山腔”仅为一种地方性唱腔时,其文学(唱辞)自不足称道。明嘉隆之际,魏良辅、梁辰鱼等尝试改革“昆山腔”,改革后的昆山腔深受文人雅士青睐,开始风行南北,以昆腔演唱传奇、杂剧也成为风尚。自明嘉靖四十二年(1563)梁辰鱼《浣纱记》之后,文人竞相编撰传奇,时人感叹说文人才子“竞以传奇鸣,曲海词山于今为烈”^②。早初时的传奇作家仍多是官场失意的中下层文人或致仕缙绅。随着时间的推移,传奇家的身份地位则有显著提高的趋势,像清初的吴伟业、王夫之、傅山、曹寅等皆为当时文坛学界第一流人物,这说明中国文人的参与日益广泛和深入了。文人为文学、文化的载体,熟于经史、擅长辞赋的文士一旦加入到剧本编写的行列,即将中国文学深厚的传统带入到杂剧、传奇的写作中,故其文学性很快即被提升到相当高的水准。

中国文学的主要成就在韵文写作。自《诗经》、《楚辞》以来,在历代文人的参与和探索中,中国韵文的写作不断走向成熟。除赋、比、兴以及对仗、排比、重章、叠句等艺术技巧方面的尝试外,最主要的则表现在对汉字本身的韵和声调的有意使用。诗中的用韵,一方面是标志停顿,使诗句获得相对独立;另一方面则是形成呼应,使诗篇构成整体,有流畅和谐之美。大概说来,在齐梁沈约、周颙提倡声病之前,中国韵文写作对汉字本身的利用也仅限于用韵,对平、上、去、入四声并没有有意识地加以区分、利用。自齐梁时的“永明体”到初唐沈(佺期)、宋(之问)“近体诗”的成熟,中国诗人对平仄二声组合规律的发现和利用,使得中国韵文获得长足进步。平仄二声有轻重、高下、长短、疾徐之别,近体诗平仄二声的相对、相粘,既使诗句前后字的组合更加紧凑,有抑扬顿挫之美,也使前后诗句的衔接更加紧密,收弛张徐疾之效。故唐诗(主要是近体诗)对后来的中国韵文的写作有特别重要的意义,从后来兴起的以长短句为主要形式的词、南北曲中,我们都可以看到唐诗对它们的影响。这种影响,质言之,即是对汉字声调、韵二因素的有效利用。我们现以高濂《玉簪记》“琴挑”折【懒画眉】曲为例,试析诗律对南北曲的影响。字下○、●、◎等符号标其平仄,○表平声,●表仄声,◎表可平可仄。

月明 云淡 露华 浓。 欹枕 愁听 四壁 蛩。

◎○←◎●←●○←; ○(韵) ◎●←◎○←●●←; ○(韵)

伤秋 宋玉 赋西 风。 落叶 惊残 梦。 闲步 芳尘 数落 红。

◎○←◎●←●○←; ○(韵) ◎●←○○←●(韵) ◎●←◎○←●●←; ○(韵)

按此曲为南曲【懒画眉】正格,格式为“七。七。七。五。七。”共三十三字,五平韵。近体诗律句的根本特征是:律句以句脚(末字)为基点向上(前)构建时,以(两字)

① 无名氏《南词叙录》,《中国古典戏曲论著集成》(三),中国戏剧出版社1959年版,第242页。

② 沈宠绥《度曲须知》,《中国古典戏曲论著集成》(五),中国戏剧出版社1959年版,第198页。

“步”为基本结构单位,由“步”组成“句”,步步相对(两字步的前一字平仄不定,后一字必平仄相反,故俗有“一三五不论,二四六分明”之论)。从这一标准来看,【懒画眉】曲的四个七言句、一个五言句,皆为律句。近体诗律句的组合关系主要有两种:一是一联之内出句与对句步步相对(两字步的后一字平仄相反),二是上联对句与下联出句步步相粘(两字步的后一字平仄相同)。由于词、曲韵文大都是长短句相间,律诗之“律”影响之下的词曲之“律”主要是:每句皆为律句(步步平仄相对),而律诗联内平仄相对这一条法对有些词调而言是适用的,对有些词调则不适用;律诗联间平仄相粘这一条结构法则基本上派不上用场。“琴挑”折【懒画眉】曲的第一个七言与第二个七言为相粘,第二个七言与第三个七言为相对。但这里的“粘”、“对”并非必需的。

从意象选择和意境描绘看,【懒画眉】曲也像所有的古典诗词一样,给人似曾相识之感。如曲中明月、淡云、秋风、落叶、落红、寒蛩等意象,都是《诗经》、《楚辞》以来中国韵文经常使用的,【懒画眉】全曲抒发的文人感时伤逝的情绪在古典诗词中也极为常见。

所以从中国韵文的形式技巧和内在情趣两方面来看,我们都可以看出中国韵文的深厚传统对南北曲的深刻影响和浸染,这一点在《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》等杂剧、传奇名作中,表现得更为突出。

从文体的规范、稳定以及对汉字本身声、韵、调的有效利用看,两宋词可以说代表了中国韵文学的最高成就,南北曲(特别是北曲)的文体结构与此前的词是难以媲美的,南北曲的格律化过程并没有最终完成,但南北曲也有其作为一类文体的特殊性或长处。

首先,从韵文结构看,南北曲的“套”是继唐大曲、宋词“套”之后的更进一步的探索。唐之大曲是有“套”的,但结构极不稳定,其后因慢词的成熟而最终瓦解。宋词中的慢体词,在篇幅结构上与律诗相比更为宏肆。^①慢体词借用“换头”、“易尾”的技巧,使得上、下阕紧密衔接,全篇结构谨严。但从篇幅结构看,慢词仍是很有局限的,而慢词之后,词家们在词套方面很少有更进一步的探索。^②从这一意义上说,元“北(曲)套”的出现,对中国韵文而言,是值得注意的。如关汉卿《单刀会》第三折【双调·新水令】套包括【新水令】、【驻马听】、【风入松】、【胡十八】、【庆东原】、【沉醉东风】、【雁儿落】、【得胜令】、【搅筝琶】、【离亭宴带歇指煞】等十支曲,如此多的曲牌如何组织成一个整体?王骥德《曲律》论套数云:“套数之曲,元人谓之‘乐’府,与古之辞赋、今之时义,同一机轴。有起有止,有开有阖。须先定下间架,立下主意,排下曲调,然后遣句,然后成章。切忌凑插,切忌将就。务如常山之蛇,首尾相应,又如鲛人之锦,不著一丝织纈。意新语俊,字响调圆,增减一调不得,颠倒一调不得,有规有矩,有色有声,众美具

① 排律从表面看篇幅超过慢词,但其结构原则实与律诗无异,是同种结构的联串,故笔者以为诗的最高形态为律诗。

② 关于慢词的“换头”、“易尾”,请参阅洛地《词体构成》,中华书局2009年版。词套问题请参阅胡忌《沈蕙〈竹斋词〉中的套曲》,该文收入胡忌《菊花新曲破——胡忌学术论文集》,中华书局2008年版。

矣!”^①王氏所论不免有故弄玄虚之嫌,但金元间冒出的北曲套,似乎像为了完成一种历史使命一样,在尝试词套所未竟的事业,在更高级的层面上尝试中国韵文的结构!对后来的“南(曲)套”以及“南北合套”也应当在这种意义上加以体认。如汤显祖《牡丹亭》《惊梦》出使用了【绕池游】、【步步娇】、【醉扶归】、【皂罗袍】、【好姐姐】、【隔尾】、【山坡羊】、【山桃红】、【鲍老催】、【山桃红】、【绵搭絮】、【尾声】等十二曲,用天田韵。考虑到曲牌的组织问题,我们也应承认,汤显祖的写作难度至少应不低于周邦彦写作【兰陵王】。不过杂剧、传奇套曲的结构,从总体而言是依靠叙事来支撑其篇幅的,其文体结构是很不稳定、规范的。考虑到中国韵文后来的命运,这未免令人深为遗憾!

再有,文人最早尝试写作诗、词时大多是代言,但诗自汉末“古诗十九首”以后,词自东坡词以后,主要成为文人自抒情性之具,代言体的诗词未能有更进一步的发展。从代言的角度而言,杂剧、传奇中的南北曲将代言体韵文发展到近于极致。南北曲的写作之难,概括而言主要是:杂剧家、传奇家须设身处地,写人须人肖其人,写景则身临其境,所以需“人习其方言,事肖其本色”^②;诗词文采贵典雅蕴藉,而戏剧观众既有高才博识的文人学士,又有斗字不识的贩夫走卒,故南北曲需“雅俗兼收”(臧懋循)、“贵机趣”(李渔);填词之设,专为登场,生、旦、净、末、丑各色功能不同,须考虑庄谐映衬、冷热调剂、劳逸均衡等问题。故传奇大家李渔尝云:“作文之最乐者,莫如填词;其最苦者,亦莫如填词。”^③

此外,由于戏剧剧本是供舞台演出的,因客观情境的需要,除南北曲之外,诗、词、文、赋以及其他实用性文体都可能被兼入传奇中,从而使得明清时期的传奇大多“文备众体”。孔尚任尝云:“传奇虽小道,凡诗赋、词曲、四六、小说家,无体不备。至于摹写须眉,点染景物,乃兼画苑矣。其旨趣实本《三百篇》,而义则《春秋》,用笔行文又《左》、《国》、太史公也。”^④孔尚任的“无体不备”说,固然有抬高传奇体之嫌,但也确乎反映了传奇创作的实际情况。传奇中所用的“赋”,最著名是《琵琶记》“辞朝”出中插用的三百余言的《黄门赋》,《黄门赋》的吟诵,后来成为昆班末角的重头戏。与《黄门赋》情况相似的还有《辕门赋》、《荆州赋》,而类似《黄门赋》的赋体文,在《六十种曲》所收传奇中即有三十五篇之多。传奇中的“文”,最常见的是孔尚任提到的“四六”,即明清两代最流行的骈文。照传奇惯例,生、旦等主脚出场,都需要一段“定场白”,这段“定场白”多是“四六”。除“四六”文外,因具体情境的需要,传奇中又常常插入诏诰、书笺、碑谏等各种实用性文体,如孔尚任《桃花扇》第四十出《入道》,作者借张道士身份所作谏文,非但得体,亦颇感人。

故从以上诸端看,宋元以来南北曲及传奇、杂剧的写作,直接接续了此前中国韵文深厚的文学传统,其所取得的文学成就也特别值得称述。

① 王骥德《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社1959年版,第132页。

② 臧懋循《元曲选序》,《元曲选·前言》,中华书局1958年版,第4页。

③ 李渔《闲情偶寄》,《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社1959年版,第31页。

④ 孔尚任《桃花扇传奇小引》,蔡毅《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社1989年版,第1601页。

二

从音乐或曲唱的角度看,魏良辅、梁辰鱼等人改造后的“昆山腔”,与此前的“昆山腔”也迥然有别。“昆山腔”作为一种地方性声腔时,存在着土语入唱、曲乐与字腔不一、随心行腔等弊病,故魏、梁等文人曲家才会“愤南曲之恶陋”^①,对旧有的昆山腔进行改造。魏、梁等文人皆操持雅言,他们改造昆腔首先是变土语入唱为通语(官话)入唱,从而为昆曲后来通行南北提供可能。^②但魏、梁的改造尚不止于此。中国文化真正的进步,大都是在继承传统的基础之上更有推进的,“温故而知新”,魏、梁等对“昆山腔”的改进也不例外。

中国文艺偏重个人情志的抒发,不重身外世界的描摹(西方文论的摹仿说似不尽适于中国文艺),故文学中抒情类比之叙事类为更发达,叙事类戏剧晚出;绘画中写意高于工笔。从民族音乐方面来看,声乐远比器乐发达,“丝不如竹,竹不如肉”^③的观念根深蒂固,歌唱艺术自古即极为发达。从另一方面说,汉语声调的丰富多变在各民族的语言中也是极其少见的,语言本身即含有浓厚的音乐性,在目前中国许多方言区,如粤语区、闽语区、吴语区等,日常说话犹如“歌唱”。所以,我们汉民族很早即形成“诗言志,歌永言”^④的传统。情动于中,故形于言(诗),咏其言(长其言也),即为歌,即为唱。“三百五篇,孔子皆弦歌之”^⑤,此所谓“歌”实是一种吟咏。但在近体诗形成之前,由于所“歌”之“言”(文学)尚不够规范,其“歌”也不能有很强的规范性。近体诗的出现,为“歌永言”式的歌唱能进一步走向规范提供可能,也使得文人诗,特别是近体诗的吟咏或歌唱,更成为风尚。如高适《听张立本女吟》云“自把玉钗敲砌竹,清歌一曲月如霜”,白居易《清调吟》云“劝君引浊醪,听我吟清调”,施肩吾《听范玄长吟》云“声声扣出碧琅玕,能使秋猿欲叫难”等等。此所谓“吟”皆与“歌”不远。至于唐薛用弱《集异记》所载“旗亭赌唱”事,更人所共知,故宋王灼《碧鸡漫志》谓:“以此知李唐伶伎,取当时名士诗句入歌曲,盖常俗也。”^⑥在唐诗的吟、唱成为风尚的同时,词唱也开始流行,并促成词体的大兴。

如果说“吟”与“唱”相较,“吟”更偏重在“文”,而“唱”更偏重在“乐”,在节奏、旋律方面有更多的规范性。唐诗唱与宋词唱,从本质而言都是“歌永言”,都是“以文化乐”,

① 沈宠绥《度曲须知》,第198页。

② 在传统社会中,说标准的官话绝非易事,各地方的人实际上都是带着或轻或重的乡音“打官腔”,数百年来昆曲唱家或艺人的曲唱一直受吴方言的影响虽是事实,但努力“打官腔”或向“中州音”靠拢始终是主流,故沈璟、沈宠绥等曲家曾针对苏州人唱曲多吴音的毛病,形成专门著述。

③ 徐震堉《世说新语校笺》,中华书局1984年版,第221页。

④ 《尚书·舜典》,《十三经注疏》,中华书局1979年版,第131页。

⑤ 司马迁《史记》,中华书局1959年版,第1936页。

⑥ 王灼《碧鸡漫志》,《中国古典戏曲论著集成》(一),中国戏剧出版社1959年版,第110页。

但诗唱更近于“吟”，而词唱更近于“唱”。板、拍、眼趋于规范以及“依字声行腔”的唱首先在词唱中开始出现，但蒙古族的入侵使得词唱往更高层面的发展被中断了，而明中叶后继起的昆曲唱（主要是南曲唱）正是历史性地恢复、继续此前已达相当艺术水准的词唱传统。

蒙古族南犯，其对汉文化的冲击，主要限于中原地区，而在南方，特别是文化传统深厚的吴中地区，我们有理由认为，词唱的传统并未断绝。^①早在魏良辅、梁辰鱼之前，元末顾坚、顾瑛、杨铁笛等吴中文士即富于声伎，精于音理。南曲近词，故昆山腔作为南曲的一枝，后来的吴中文士将词唱引入曲唱，使曲唱（主要是南曲唱）进入到“以文化乐”、“依字声行腔”的传统，本是很自然的事情，而这即应是魏、梁等人改造“昆山腔”的实质。

魏、梁等人改造后的昆曲唱的特征，主要体现在以下四方面：^②

一、曲文之韵字为乐句的“落音”，韵处必为板位（击板的位置）。从律句的构成看，律句是以末（韵）字为基点向上（前）构建的，故韵字为律句的根基。这一点反映在音乐上即是：乐句是以“落音”为基点向上（前）建构成乐句的，乐句旋律是可以变动的，而“落音”则不可移，凡韵处必用板。刘勰《文心雕龙》说：“异音相从谓之和，同声相应谓之韵。”韵文中的韵字前后呼应，形成和谐之美；而乐曲中的“落音”也前后相应，造成统一之感。如前举【懒画眉】曲的韵字分别为“浓”、“蛩”、“风”、“梦”、“红”，这五字分别为五乐句的“落音”（皆为六字调的四音，即F调的6音），五韵字皆在板上。

二、文句之步位为乐句之板位，字步为点板之重要依据。昆曲唱分“散板”唱、“上板”唱两种。散板唱是无“节拍”的，如果动“板”，一般都是“声尽”而下板，即在文句末（韵）字后击鼓板。对“上板”唱而言，确定“板位”的原则主要有两条：一是板以点韵，即文句用韵处必用板（此所谓“韵处必用板”，指的是“大韵”，“小韵”十之八九也用板）；二是板以分步，步位为板位。如奇言句，韵字为一板，韵字前两字为一步，一步为一板，故五言句为三板（如：| 落叶 | 惊残 | 梦 — |），七言句为四板（如：| 欹枕 | 愁听 | 四壁 | 蛩 — |）。偶言句情况与奇言有异。偶言句的四言，两字一步共两步，句末韵字在板，韵字前面的一步在板，后面一步的步位势必不能在板，故有切分，如：| 朝飞暮 | 卷 — | 云霞翠 | 轩 — |（《惊梦》）。偶言句的六言句，则是在四言的基础上前伸一步（如七言为五言的前伸），如：| 似我 | 乱愁交 | 并 — |（《闻铃》）。前举【懒画眉】曲，按“板以点韵”的原则，“浓、蛩、风、梦、红”五韵字各占一板；按“板以分步”的原则，位于步位的“露、愁、四、赋、惊、芳、数”七字各占一板。位于五、七言句首步的字一般不占板位，故位于首步步位的“欹、伤、落、闲”四字不占板位；七言句倒数第三步不一定占板位，故本曲的“宋”字未占板位；本曲首句“月明”二字系散唱，曲自第三字“云”起板。这

① 如元至正年间成书的夏庭芝《青楼集》所载歌妓百余人，其活动区域多在江淮，这些歌妓大多善歌，明确说明“能慢词”者即有六位。

② 以下有关昆曲“文”、“乐”关系的阐释，笔者对洛地《词乐曲唱》等著作颇多参考，或直接向洛地先生请益而得，不敢掠美，特此供陈。

样,【懒画眉】全曲韵位五板、步位七板,共十二板,加底板一板,共十三板。

三、汉字之声调为乐音之起伏(旋律构成)。曲唱字腔皆有行腔格范,通称“腔格”。汉字有平、上、去、入四声,四声又有阴阳之别,字声有别,其腔格亦有异。平声字中的阴平声字,其腔格必作高平,呈“—”状,如【懒画眉】曲的“听、伤、秋、西、风、芳”等字皆如是。平声字中的阳平声字,其腔格必由低转高,呈“/”状,如前曲中的“明、云、华、浓、愁、残、闲、红”等字皆如是。上声字的阴上、阳上差异不大,其腔格都是先降后升,呈“√”状,前曲中的“枕、数”皆如是。去声字的腔格是先上行后下行,呈“^”状,前曲中的“露、四、宋、赋”等字皆如是。阴去字、阳去字腔格略有异,阴去字字腔的末一音不能高于出口音(如“宋、赋”二字),阳去字字腔的末一音不能低于出口音(如“露、四”)。入声字的腔格都是出口即断,谱中常以“▼”表示,前曲中的“月、壁、玉、落、叶”字皆如是。阴入字、阳入字略有差异,阴入字出口音应高于其相邻的字腔音(如“壁”字),阳入字出口音宜低于其相邻的字腔音(如“月、玉、落、叶”)。正因为此,【懒画眉】曲前两句四声组合为“入平—平去—去平—平”、“平上—平平—去入—平”,故其乐句旋律线反映的也正是其字声的特征:

▼/… | /^… | ^/… | /… | —√… | /—… | ^▼… | /… |

月明 云淡 露华 浓。 歇枕 愁听 四壁 蛩。

而【懒画眉】全曲的音乐旋律实际是本曲三十三字的腔格前后连串而成(【懒画眉】曲极普通,诸家曲谱一般都收录,而文中征引极不便,恕不附录)。

四、汉字之反切为曲唱出字收音的根本依据。反切是我们中国人发明的对汉字注音的一种科学方法,反切前字表字之声母,反切后字表字之韵母。反切之理实与曲唱之法相通,盖“切法即唱法也”。明曲家沈宠绥《度曲须知》论及“出字收音”云:“凡字音始出,各有几微之端,似有如无,俄呈忽隐,于萧字则似西音,于江字则似几音,于尤字则似奚音。此一点峰芒,乃字头也。繇字头轻轻吐出,渐转自腹,徐归字尾,其间从微达著,鹤膝蜂腰,颠落摆宕,真如名珠走盘,晶莹圆转,绝无颓浊偏歪之疵矣。”^①为了说明曲唱之法,沈宠绥则在二音共切的基础上,更提出“头、腹、尾三音共切”(如“皆”为“机、哀、噫”共切、“囚”为“齐、侯、鸣”共切),以此启发唱者将字之头、腹、尾交代明白。以下,笔者主要根据《度曲须知》“收音谱式”一节,将【懒画眉】曲用字制成下表,以说明“切法即唱法”。

汉字	调类	反切	出字	韵目	收音
月	阳入	鱼厥切	清,舌面音,撮口呼	屑辙韵	直出无收
明	阳平	迷平切	清,舌边音,齐齿呼	庚亨韵	收鼻音
云	阳平	余裙切	清,舌面音,撮口呼	真文韵	收舔腭音

① 沈宠绥《度曲须知》,第222页。

续 表

汉字	调类	反 切	出 字	韵 目	收 音
淡	阳去	特濫切	浊,舌尖音,开口呼	监咸韵	收闭口
露	阳去	龙度切	清,舌边音,合口呼	苏模韵	收鸣音
华	阳平	胡麻切	浊,深喉音,合口呼	家麻韵	直出无收
浓	阳平	女容切	清,舌面音,撮口呼	东同韵	收鼻音
欹	阴平	轻伊切	浊,舌面团音,齐齿呼	机微韵	收鼻音
枕	阴上	执饮切	清,翘唇音,齐齿呼	侵寻韵	收闭口
愁	阳平	柴侯切	浊,翘唇音,开口呼	鳩由韵	收鸣音
听	阴平	题英切	浊,舌尖音,齐齿呼	庚亨韵	收鼻音
四	阴去	僧恣切	次浊,舌齿音,开口呼	支时韵	收噫音
壁	阴入	北激切	清,重唇音,齐齿呼	质直韵	收噫音
蛩	阳平	女容切	清,舌面音,撮口呼	东同韵	收鼻音
伤	阴平	摄张切	次浊,翘唇音,开口呼	江阳韵	收鼻音
秋	阴平	妻啾切	浊,舌齿音,尖,齐齿呼	鳩侯韵	收鸣音
宋	阴去	思送切	次浊,舌齿音,合口呼	东同韵	收鼻音
玉	阳入	月律切	清,舌面音,撮口呼	恤律韵	直出无收
赋	阳去	风汗切	次浊,轻唇音,合口呼	苏模韵	直出无收
西	阴平	新衣切	次浊,舌齿音,尖,齐齿呼	机微韵	直出无收
风	阴平	夫翁切	次浊,轻唇音,合口呼	东同韵	收鼻音
落	阳入	庐各切	清,重唇音,开口呼	约略韵	直出无收
叶	阳入	贤页切	浊,舌面音,团,齐齿呼	屑辙韵	直出无收
惊	阳去	楫星切	清,舌齿音,尖,齐齿呼	庚亨韵	收鼻音
残	阳平	慈寒切	浊,舌齿音,开口呼	干寒韵	收舔腭音
梦	阳去	模共切	清,重唇音,合口呼	东同韵	收鼻音
闲	阳平	携颜切	浊,舌面音,团,齐齿呼	干寒韵	收舔腭音
步	阳去	簿户切	浊,重唇音,合口呼	苏模韵	直出无收
芳	阴平	弗沆切	次浊,轻唇音,开口呼	江阳韵	收鼻音
尘	阳平	池痕切	次浊,翘唇音,开口呼	真文韵	收舔腭音
数	阴上	诗五切	次浊,翘唇音,合口呼	苏模韵	直出无收
红	阳平	胡同切	浊,深喉音,合口呼	东同韵	收鼻音

由上述几点我们可以看到,昆曲唱在根本上是由我们汉民族的“文”所决定的,故洛地先生曾将这一特征简要归结为:“以文化乐”、“依字声行腔”。^①

昆曲唱较之此前的词唱更有精进,更趋规范、精致,这主要表现在使用赠板,更注重出字收音和四声阴阳等问题,从而使改造后的新腔“声则平上去入之婉协,字则头腹尾之毕匀”,“自有良辅,而南词音理,已极抽秘逞妍矣!”^②清曲唱后来进入剧唱后,又因生、旦、净、末、丑脚色分工的不同,产生大、小嗓、节奏“尺寸”等问题,这些问题的产生,更促成了曲唱技巧的精进。

如果诗、词、曲作为一种文字,其对汉字的利用主要在用韵,声调仅限于区分平仄,而曲唱则充分利用了汉字声、韵、调三要素,且平、上、去、入四声中又有阴阳之别。从这一意义上,我们可以说昆曲唱是最具我华夏民族特征的唱,是真正的“民族唱法”,我们不能将此仅仅归功于魏良辅、梁辰鱼等一两位曲家,昆曲唱不是几位曲家在数十年间偶然发明创造出来的,魏、梁的“时调”、“新声”,实际上是以对此前(唐)诗唱、(宋)词唱的直接继承为前提的,是对我华夏民族两千年“歌永言”传统的继承、发扬。

三

用昆山腔演唱的昆腔戏(后世称“昆剧”)本是一种地方土戏,初始并不特别引人瞩目。但明中叶后昆腔改用通语雅言演唱,就为昆腔戏流行四方提供了可能。明中叶后特殊的历史文化环境,又使昆腔戏的艺术水准显著提高,其最终通行南北也成为历史事实。

明中叶前,承担戏剧搬演之职的多是民间职业戏班,其演出场所多是乡间的庙台或草台,其观众多是不通文墨的乡民,这种环境之下的戏剧自很难有较高艺术水准。但自明中叶起,在江浙等富庶地区,缙绅富贵之家豢养家班渐成为风尚,这些家班绝大多数为昆腔家班。其演出场所不再是乡间庙台或草台,而是富贵人家的厅堂(所谓“红氍毹”),所面对的也不再是稠人广众,而是家班主人、不多的客人及家人。昆腔戏从乡间草台登上大雅之堂,其艺术水准自然也不得不有相应的提高。故家班主人多聘请名教习对演员进行严格训练,许多家班主人或其友人本身即为行家里手,艺人献艺不敢有丝毫马虎。沈德符《万历野获编》卷二十四“缙绅余技”条:“吴中缙绅,则留意声律,如太仓张工部新、吴江沈吏部璟、无锡吴进士澄时,俱工度曲。每广坐命伎,即老优名倡,俱皇遽失措。真不减江东公瑾。”^③从作者(传奇家)、观众、演员等各方面来看,明中叶后的昆腔家班戏,从总体来看,应称之为“文人戏剧”,文人学士的艺术修养和趣味直接决定了昆剧的艺术追求和品格。

从戏剧表演来看,家班的演出体制也保证了昆腔戏舞台表演的规范性。由生、旦、

① 洛地《词乐曲唱》,人民音乐出版社1995年版,第38页。

② 沈宠绥《度曲须知》,第198页。

③ 沈德符《万历野获编》,中华书局1959年版,第627页。

净、末、丑等多门脚色构成的脚色制,在中国戏剧的舞台表演中有决定性意义。脚色体制是否丰富和稳定,直接决定了戏剧表演是否精致和规范。^①民间职业戏班因经济财力所限,其戏班人数少则五六人(其所用脚色也相应的为五六门),多则八九人(一般用脚色七八门),而明清家班人数一般稳定在十二人,其所用脚色也一般稳定为十二门(所谓“江湖十二脚色”):即副末、老生、正生、老外、大面(净)、二面(副净)、三面(丑)、老旦、正旦、小旦、贴旦、杂。至清中叶,折子戏演出开始取代全本戏演出而成为主流,昆班又形成五大家门、二十小家门的表演体制。^②正因有如此丰富完备的脚色制,昆班才可以基本上应付对各类人物身份、性格的表现。明中叶以来,昆腔戏之所以在艺术水准上高过其他地方已消亡或仍存活的戏剧(如京戏、豫剧、越剧等),首先是因为其脚色体制与其他各类戏剧相比是最丰富也最严格的。

如果说昆班脚色制在大处保证了其舞台表演的精致和规范,其所用脚本则于细处保证了其舞台表演的完整一贯。在民间戏剧演出中,演员场上临时增删唱词、念白的现象是极其普遍的,故有所谓“戏无定本”之说。但当昆班搬演文人传奇时,随意增删的情况则不能不有所改变。首先,由于艺人多不通文墨,他们对文人学士撰写的唱词多不能通晓,故没有能力加以增删或修改。其次,由于昆班的观众大多是缙绅阶层,他们对传奇脚本一般比较熟悉,若没有征得他们的许可,艺人也不敢场上临时增删。由于传奇一般长达三四十出,若照原本演出一般要两三天时间,而厅堂演出一般以一日为限,搬演传奇时常常有删减。故在全本戏演出盛行的时代,删减现象始终存在。清中叶后,折子戏演出开始取代全本成为昆班最主要的演出形式,此后昆班演出脚本基本稳定下来,很少有改变。对昆班而言,由于戏剧的唱词、念白都是与演员的身段表演紧密相连的,“戏”(戏剧性表演)是为“文”服务的,故脚本的稳定直接决定了舞台表演的高度规范性乃至定型,这一点在传留至今的许多“身段谱”中都有清楚的反映。戏剧史家周贻白先生生前曾将收藏的《林冲夜奔》的身段谱抄录给撰写《中国舞蹈史》的王克芬先生,这份身段谱的前半部分如下:^③

《夜奔》唱词、说白	身 段 舞 姿
(出场)	生上。腾步至中,坐马势,左手搭剑,右手朝左上,转身朝右下,左手撩鸾带。右转身,叉手,起左足,小腾步,走至左下,蹬足,盘头,至中,对下场,右手托左手,三撇势,退一步,对正中,双手拉,搭手唱。
(唱)【点绛唇】“数尽更筹”	起左足对左上,右手拇指指胸前。

① 详参拙作《脚色制作为中国戏剧结构体制的根本性意义》,《文艺研究》2006年第5期。

② 生门分为大官生、小官生、巾生、雉尾生、鞋皮生,旦分正旦、五旦(闺门旦)、六旦、贴旦、老旦、四旦(刺杀旦)、作旦,净分大面、白面、邋遢白面,末分副末、老生、外,丑分付丑、小丑。

③ 王克芬《中国舞蹈史》(明清部分),文化艺术出版社1984年版,第55—63页。

续 表

《夜奔》唱词、说白	身 段 舞 姿
“听残银漏”	三记、捋袖，走二步至左上，右一指，指右上角，足踮。唱“残”字时走至右上角拍手，各二指指右下，坐式。唱“银”字时看外又看下，撇式，退左边介。
“逃秦寇”	二记、双手捧式，唱“秦”字时，转身对右边，双手反转对上，拉架，捋袖至右上介。
“哈哈，好”	一记、立右角，坐马式，左手搭剑，右全手指自面，走左上角。
“好教俺有国难投”	三记、双手拍、足、各二指，指左下，三记，左撇式，三点退中。
“那答儿相求救”	洒豆手，起足，右手摊式，又左手洒摊式，转身朝下，起双手，金鸡立，右转身朝上，落手双拉架，住切头介。
(白)“欲送登高千里目”	左二指指右上，坐马式，右三倒至中。
“愁云低锁衡阳路”	起手右一小转，出左足，左按剑，右排指，即一拉介。
“鱼书不至雁无凭”	花手一拍，左摊手，右二指，指左手心，头看左上。
“几番空作”	双摊手，左洒豆，摊至右退中。
“悲秋赋”	前式一花手，双摊于右。
“回首西山日已斜”	倒手于右上，左足踮，右一指指左上，身蹲，左手撩带。
“天涯”	左手托出一步，面对外。
“孤客”	又右手托出，共左右三次，左转身，立左中。
“真难度”	狗肉架，面对右上角，头足三点，右倒手于中。
“丈夫有泪不轻弹”	立中，左执剑，右手弹泪右下。
“只因未到伤心处”	对上双搭手拱自，左右点头。切住。

由这份身段谱，我们可以看到，昆剧的唱词或念白都是与特定的身段、表情、鼓板相对应的，身段、表情等都是为表现“文”（文辞、文意）服务的，这也是所有身段谱的共同特点。若以清乾隆二十八年（1763）开始编刊的《缀白裘》所收折子戏与道光十四年（1834）覆刻的《审音鉴古录》以及近人传抄的诸多身段谱对照，我们可以注意到，二百余年来，昆剧折子戏的舞台剧本基本上保持了相对的稳定性。如果我们认为，清中叶后舞台剧本的相对稳定是与昆剧折子戏的独立、完善以及昆剧脚色体制的演化、定型基本同步的，我们有理由认为，昆剧的舞台表演早在清中叶即已趋于稳定乃至定型，直至今日也未有显著改变。

距今约半个世纪之前，1956年11月29日，时任文化部副部长的郑振铎先生在有关昆剧的一次座谈会上曾如是说：“我有个幻想，也是愿望吧，假定我们有个国家剧院，如同莫斯科歌剧院一样，贴出海报去，头一个肯定是昆剧，因为真正能表示民族戏剧的

最高成就的还是昆剧。”^①如果说昆剧最典型地体现了中国戏剧的民族特色,也代表了民族戏剧的最高成就,主要因为它是一种文人戏剧,舞台表演具有高度规范性。作为文人戏剧的昆腔戏与初始时作为地方土戏的昆腔戏,是不可同日而语的。

从文学、音乐、戏剧等各个方面,我们都可以看到,明中叶后,由于士大夫阶层的参与,昆曲渐由一种民间文化或地方性文化演进上升成为一种文士文化或民族文化。当然民间文化在历史演进中并非只有上升这一条路径,更多的情况则是自生自灭,杳无踪迹。鲁迅先生曾经说到士大夫常要夺取民间的东西进行改造,“将竹枝词改成了文言,……这东西也就跟着他们灭亡”^②。但从中国文化史来看,也正是因为士大夫的参与和改造,我们才知有“唐诗”、“宋词”、“元曲”,倘若诗、词、曲永远停留在民间状态,任其自生自灭,今人或不知诗词为何物,它们更不会在文化史中享有崇高的地位。民间文化一旦上升为文士文化,成为高雅之物,其现实中的接受者当然会显著减少,曲高和寡,但唯其如此,它才可能获得更持久的生命力。因此昆曲作为鲜活的中华文化,才能一直流传至今日。

① 郑振铎《有关发扬昆剧的三个问题》,《郑振铎文集》第七卷,人民文学出版社1988年版,第299页。

② 鲁迅《略论梅兰芳及其他》,《鲁迅全集》第五卷,人民文学出版社1973年版,第637页。

论“昆曲”之称的晚出及其由来

南京大学文学院 许莉莉

“昆曲”一词，向来指称明代以来用昆山腔演唱的戏曲剧种及散曲曲唱。关于它的所指，人们又知有“昆山腔”、“昆腔”、“吴歙”、“昆剧”等多种名称。不少学者对于这些名称的界定较为关心，辨析颇多，如胡忌、刘致中先生的《昆剧发展史》，曾永义先生的《从腔调说到昆剧》等。目前学界几成共识，即认为：“昆曲”之称明代已有之，它与“昆腔”的使用并行不悖，只是强调的侧重点有所不同。且举几部最有影响的著述为例。

《昆剧发展史》：

作为昆剧，明清以来，通常的称呼是“昆山腔”或“昆曲”。

昆山腔名称出现最早……到了明代中叶，昆山腔经过著名曲家魏良辅等人的大力革新创造，乐曲唱法得到显著提高，很快流行，成为“时曲”——即流行一时的歌曲，因而又得到了“昆曲”称呼。这一称呼的重点在于一个“曲”字，实际上，它所唱的既有散曲，又有剧曲，和后来昆剧所唱只用剧曲的含意不完全一致。^①

著者认为，“昆曲”一词在明代昆山腔革新、流行之后便已出现。其“重点在于一个‘曲’字”，强调“散曲”或“剧曲”之“曲”。

《中国昆剧大辞典》“昆腔”词条：

明人沈宠绥《度曲须知·曲运隆衰》说：“……腔曰昆腔，曲名时曲。声场稟为曲圣，后世依为鼻祖。”所以学术界有一种意见认为：昆山腔是原名，昆腔和昆曲（兼指声腔和剧曲）都是革新后的名称，在概念上同中有异。

“昆曲”词条：

当时昆山的剧作家梁辰鱼为魏氏新腔作了《浣纱记》，在舞台演出上取得了成功。……此后的昆腔剧本均为曲牌联套的体式，又称曲本，所以兼采南北曲的昆戏便称昆曲。

“昆剧”词条：

又称“昆腔”或“昆曲”，……明清之际，习惯上都把它叫做昆曲或昆腔戏（昆戏），清代中叶开始称为昆剧。^②

可见，该辞典所总结的学界看法是，“昆曲”一词肇始于明代，在魏良辅革新昆山腔，尤其是梁辰鱼用新腔作《浣纱记》推广昆山腔之后。昆腔剧本用“曲牌联套”体，这是“昆

① 胡忌、刘致中《昆剧发展史》，中国戏剧出版社1989年版，第2页。

② 吴新雷主编《中国昆剧大辞典》，南京大学出版社2002年版，第3—4页。

曲”得名的重要原因。

台湾《昆曲辞典》“昆曲”词条:

昆曲原称“昆山腔”,简称“昆腔”,因为它产生于江苏昆山一带,故名。明代嘉靖、隆庆年间魏良辅等人改良昆腔,使昆腔具细腻婉转的特色,因之又有“水磨调”、“水磨腔”之称。昆腔流行,成为“时曲”,因而又称为“昆曲”。昆曲包括散曲和剧曲,近代又把剧曲称为“昆剧”。^①

这里也认为:“昆曲”之称,明代已有——在“昆腔流行,成为‘时曲’”之后。

以上三者,结论基本一致:(1)“昆曲”之称,在明代昆山腔革新、流行之后便已启用;(2)“昆曲”与“昆腔”的使用,并行不悖,只是强调的侧重点有所区别;(3)三者所据,均为“时曲”一名——实源自沈宠绥之语“腔曰昆腔,曲名时曲”^②,认为“昆曲”之称由此而得名(“昆腔”、“时曲”二词,取头截尾,便为“昆曲”)。

《昆剧发展史》是当代昆剧史研究的奠基之作,两部大辞典是近年来海峡两岸分别编撰的总结昆曲研究成果之作,它们的观点可以代表昆曲学界的一般看法。

但本文认为,事实并非如此。尽管沈宠绥说过“腔曰昆腔,曲名时曲”,然而他并未使用“昆曲”一名。非仅沈宠绥,遍览典籍,明代所有曲家都未曾使用过“昆曲”一词,“昆曲”之称远远后于“昆腔”。直到清代康熙年间,“昆曲”之名始现,乾隆年间渐次使用,乾嘉之后才普遍使用起来。昆山腔于明代早已发达,为什么“昆曲”的名称迟迟不出现呢?这是一个值得研究的现象。

本文认为,“昆曲”之称,与清代中叶曲坛的新型局势密切相关。它是人们观念转变的结果,也是昆腔顺应这一观念发展的结果。

一、“昆腔”之称由来久矣,“昆曲”之称去古未远

“昆腔”为“昆山腔”的省称,应无歧见,二词并用于明代以来的戏曲文献中。最初“昆山腔”名称的出现在元末明初。明周元珙《泾林续记》记载,明太祖朱元璋问昆山长寿老人周寿谊“闻昆山腔甚佳,尔亦能讴否?”^③

其后直至清初,凡昆曲史上明确言“昆”的记载,均用“昆山腔”(“昆山”)或“昆腔”,间有“昆调”,或只一“昆”字而已,未出现过“昆曲”一称。

那些涉及昆腔的重要曲论,如明代弘治、正德年间的祝允明《猥谈》,嘉靖年间的魏良辅《南词引正》、徐渭《南词叙录》,万历年间的张大复《梅花草堂笔谈》、顾起元《客座赘语》、潘之恒《鸾啸小品》等,并明代王世贞《曲藻》、王骥德《曲律》、沈德符《顾曲杂言》、凌濛初《谭曲杂札》、冯梦龙《太霞曲语》、张琦《衡曲麈谈》、沈宠绥《弦索辨讹》、《度

① 洪惟助主编《昆曲辞典》,台湾宜兰县国立传统艺术中心2002年版,第2页。

② 沈宠绥《度曲须知》,《中国古典戏曲论著集成》(五),中国戏剧出版社1959年版,第198页。

③ 周玄暉《泾林续记》卷三,《续修四库全书》第1124册(上海古籍出版社,影印上海图书馆藏明刻本)第188页。

曲须知》、张岱《陶庵梦忆》，清代余怀《板桥杂记》、李渔《闲情偶寄》、黄周星《制曲枝语》、毛先舒《南曲入声客问》、黄图珌《看山阁集闲笔》等，都未曾使用“昆曲”一词。

此外，明至清初重要的曲谱，如沈璟《增定南九宫谱》、沈自晋《南词新谱》、张大复《寒山堂曲谱》、徐庆卿辑钮少雅订《南曲九宫正始》等，曲选如万历间的《乐府南音》、《赛徵歌集》、《月露音》、《乐府红珊》、《吴歙萃雅》和《珊珊集》，天启年间的《乐府遏云》、《词林逸响》、《万壑清音》，明末至清初的《玄雪谱》、《万锦娇丽》、《怡春锦》、《醉怡情》等，其凡例、序跋中均未使用过“昆曲”一词。

《昆剧发展史》为昆剧史研究奠基之作，资料甚详。然遍检其引文，尚未发现清代中叶之前有称“昆曲”者。在该书第442页之前，无一则含有“昆曲”名词的材料。整本书中，年代最早的含有“昆曲”名词的材料为乾隆年间的《燕兰小谱》与《秦云撝英小谱》。

可见，明至清初，“昆曲”尚未成为人们的习惯名称。哪怕是在它被革新并流行，在沈宠绥称“腔曰昆腔，曲名时曲”之后。

盖“昆曲”一词发明较晚，古人从前并不如此称它。如果早已有这一称呼，难道那些戏曲论著全都不约而同地有意回避而不用？

（一）“昆曲”一词始现于康熙年间

“昆曲”一词，最早出现在康熙年间。王士禛的《池北偶谈》中有“心头小人”故事一则，其中写到“唱昆曲”：

安丘明经张某常昼寝，忽一小人自心头出，身才半尺许，儒衣儒冠，如伶人结束。唱昆曲，音节殊可听，说白自道名贯，一与己合，所唱节末，皆其平生所经历。四折既毕，诵诗而没。张能忆其梗概，为人述之。^①

据记载，康熙二十六年（1687）前后，王士禛与蒲松龄结识。不久，王士禛向蒲松龄借阅《聊斋志异》^②。其实这部八年前完成的小说集已记载了“心头小人”故事。《聊斋志异》原书中用的是“昆山曲”^③一词。由这两则材料对照，可以看到从“昆山曲”改称为“昆曲”的痕迹。

“昆曲”一词，又略于同时出现在康熙中叶王正祥《新定十二律京腔谱》中，如：

昆曲之相传也，犹赖有诸词名家，如高则诚、唐六如、沈青门、梁少白辈，较羽论商，而腔板始备。^④

① 王士禛《池北偶谈》卷二十六“谈异七”，《笔记小说大观》（二编），新兴书局有限公司1978年版，第5090—5091页。

② 参见袁世硕《蒲松龄与王士禛》，《文史哲》1980年第6期，第22页。

③ 蒲松龄著，张友鹤辑校《聊斋志异会校会注会评本》，上海古籍出版社1962年版，第1189页。

④ 王正祥《新定十二律京腔谱·总论》，蔡毅编《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社1989年版，第99页。

(二)“昆曲”一词渐次使用于乾隆年间

乾隆年间使用“昆曲”一词者有:

1. 雷琳的《渔矶漫钞》的条目名称中有“昆曲”一条^①。

2. 严长明《秦云擷英小谱》多处用“昆曲”之称,如:

盖秦声与昆曲,其中有同者,有不同者;识其所以同,则听秦声无异听昆曲也。^②

3. 李调元《雨村曲话》引用明人沈宠绥《弦索辨讹》时,加注“昆曲”:

《弦索辨讹》:“明时虽有南曲,只用弦索官腔;至嘉、隆间,昆山有魏良辅者,乃渐改旧习,始备众乐器而剧场大成,至今遵之。”所谓南曲,即昆曲也。^③

4. 李海观小说《歧路灯》中,如:

满相公道:“还要唱个昆曲儿。”^④

5. 吴长元《燕兰小谱》中,如:

郑三官 昆曲非北人所喜,故无豪客。

吴大保 本习昆曲。

金桂官 素习昆曲。

张发官 昔保和部,本昆曲,去年杂演乱弹、跌扑等剧。^⑤

6. 纪昀《阅微草堂笔记》:

一夕风静月明,闻有度昆曲者,亮折清圆,凄心动魄,谛审之,乃《牡丹亭·叫画》一出也。^⑥

7. 钱泳《履园丛话》中,如:

醉乡 妓之工于一艺者,如琵琶、鼓板、昆曲、小调,莫不童而习之。

度曲 近时则以苏州叶广平翁一派为最著,听其悠扬跌荡,直可步武元人,当为昆曲第一。……近士大夫皆能唱昆曲,即三弦、笙、笛、鼓板亦娴熟异常。

蜒蚰精 阊门叶广翁,精于昆曲,有《纳书楹曲谱》行世。^⑦

乾隆朝长达六十年,但笔记与曲论中“昆曲”一词的使用并不常见,搜寻颇费气力

① 雷琳等编《渔矶漫钞》卷三,民国二年上海扫叶山房石印本。

② 严长明《秦云擷英小谱》,叶德辉编《双梅影阁丛书》,海南国际新闻出版中心1998年影印叶氏刊本,第691页。

③ 李调元《雨村曲话》,《中国古典戏曲论著集成》第八册,第8页。

④ 李海观《歧路灯》第十六回,《古本小说集成》据上海图书馆藏清抄本影印,上海古籍出版社1994年版,第356页。

⑤ 吴长元《燕兰小谱》卷二、卷四,《清代燕都梨园史料》,中国戏剧出版社1988年版,第20、34、40、40页。

⑥ 纪昀《阅微草堂笔记》卷十七《姑妄听之》(三),《续修四库全书》第1269册影印国家图书馆藏清嘉庆五年北平盛氏望益书屋刻本,第291页。

⑦ 钱泳《履园丛话》卷七“臆论”,卷十二“艺能”,卷十六“精怪”,《笔记小说大观》(二编),第2784—2785、2933、3032页。钱泳生于乾隆二十四(1759)年,卒于道光二十四(1844)年,姑且算作乾隆时期的作品。

(本文已将所寻俱列于此);不似乾嘉之后,处处可逢,不胜枚举。且乾隆间几部要著,如徐大椿的《乐府传声》、李斗的《扬州画舫录》等,涉及昆腔内容甚多,却俱不用“昆曲”之称,全用“昆山腔”、“昆腔”。可见该称呼此时尚未到达普遍使用的程度。

(三)“昆曲”一词于乾嘉以后普遍使用

“昆曲”之称的普遍使用是在乾嘉以后,这时含有“昆曲”的材料俯拾皆是。

从嘉庆年间的昭槁《啸亭杂录》、《啸亭续录》,到道光年间的梁章钜《浪迹丛谈》及《浪迹续谈》、梁绍壬《两般秋雨庵曲谈》、杨掌生《京尘剧录》,咸同年间的杨恩寿《郴游日记》、俞洵庆《荷廊笔记》,清末姚华《曲海一勺》、徐珂《清稗类钞》等,均使用“昆曲”一名,尤以后两部使用频率最高。《清稗类钞》全书用“昆曲”七十处,却只有三处用“昆腔”,一处用“昆山腔”^①。

从咸丰年间的姚燮《今乐考证》,到同治年间进士陈康祺的《郎潜纪闻二笔》、光绪初年成书的王韬《淞隐漫录》、光绪年间中进士或举人的何刚德的《春明梦录》、李岳瑞的《悔逸斋笔乘》、陈恒庆的《谏书稀庵笔记》,再到清末沈曾植的《菌阁琐谈》、梁溪坐观老人的《清代野记》、佚名的《杌近志》等,这些笔记中只用“昆曲”一名,再也不用“昆山腔”或“昆腔”了。

再看张次溪所编《清代燕都梨园史料》(正续编)。该书辑录了从乾隆年间到民国初年二百多年间有关北京戏曲活动的笔记五十二种,包括乾隆年间两部、嘉庆年间五部、道光年间七部、咸丰年间三部、同治年间五部、光绪年间十二部,还有十余部清末民初之作。全编共出现“昆曲”九十四次(集中在二十四种笔记中),而出现“昆腔”只十一次(其中九次亦在此二十四种笔记中)。②从这个使用比例看,“昆曲”之称已几乎取代了“昆腔”之称,人们已相当习惯于使用“昆曲”这一名词了。

由此可见,“昆曲”之称是在清代中叶才形成的一种指称习惯,而不是通常所认为的“明代以来”。为什么它不产生于明代昆腔发迹之时,却落于其后那么久,并在昆腔渐近衰弱时才普遍使用呢?这一定有其内在的逻辑。

二、“昆曲”新称习用原因之一:昆腔的被扶正与圣化

“昆曲”名称产生并逐渐成为习用,与清中叶曲坛特定的背景有关。清代中叶曲坛总体状况是:非“曲”体的剧种四起,昆腔的兄弟声腔渐失。这种一“起”一“失”,使得昆腔在总的戏曲声腔格局中,位置发生了质的变化。

众所周知,昆山腔是与弋阳腔、海盐腔等并举的南曲众多声腔之一。尽管昆腔后来一跃而上,在明中叶后形成很大影响,但仍然不能脱去“众腔之一”的“二级身份”。

① 本文的检索与统计,部分使用了《中国基本古籍库》(北京爱如生数字化技术研究中心制作)电子书。

② 本处数字统计使用日本“中国城市戏曲研究会”网站整理的电子资料搜索而得。网址 <http://wagang.econ.hc.keio.ac.jp/~chengyan/index.php?cmd=list>

所以明至清初,文人言及昆腔时,无论如何赞扬,都只将它定位为众声腔中的一种,往往以它与其他声腔作比较而言。然而,到了清中叶,人们对于昆腔的定位有了质的改变,不再作为“众腔之一”,而是以偏概全,以昆腔代指整个南北曲了。

清代中叶,一方面,板腔体戏曲声腔兴起,逐步夺走曲牌体声腔戏曲的市场。另一方面,承继南北曲而来的曲牌体声腔,只剩昆腔一种比较纯粹,其他如海盐、弋阳等都已散失或杂芜了。所以,昆腔作为曲牌体声腔遗存的代表,面对着大量兴起的板腔体声腔,它的特质突显了出来:高古、稀贵、正统。继而,这些特质为人们所发觉,人们在论证、强调它们的同时,在观念上逐渐将昆腔由一“腔”扶正至“曲”的正位,甚至圣化。这一过程解析如下:

(一) 论证“高古、稀贵”

清中叶的人们,再三论证昆腔为犹存古意之唯一声腔。如康乾间刘廷玑的《在园杂志》,通过比较、分析,得出结论“终以昆腔为正音”。因为,弋阳腔失去旧貌并海盐腔等残存无几,而“近今且变弋阳腔为四平腔、京腔、卫腔,甚且等而下之,为梆子腔、乱弹腔、巫娘腔、琐哪腔、啰啰腔矣,愈趋愈卑”^①。乾隆年间李斗的《扬州画舫录》,记录当时独把昆腔作为雅部,其他则统谓乱弹的情况:“两淮盐务例蓄花雅两部,以备大戏。雅部即昆山腔,花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调,统谓之乱弹。”^②嘉庆际昭槁的《啸亭杂录》回顾音乐历史,认为当前只有“昆曲”余留古意,较为正统:“是以昆曲虽繁音促节居多,然其音调犹余古之遗意。惟弋腔不知起于何时,其铙钹喧阗,唱口嚣杂,实难供雅人之耳目。近日有秦腔、宜黄腔,乱弹诸曲名,其词淫褻猥鄙,皆街谈巷议之语,易入市人之耳。”^③光绪年间徐珂的《清稗类钞》中,将昆腔定位为百戏之祖:“今剧由昆曲而变,则即谓始自金、元可也。”^④直到清末姚华的《曲海一勺》等,亦多论证此点,不再赘述。

不仅有人从源流方面强调昆腔高古与稀贵的特质,还有从艺术性方面加以强调者,如道光间的梁绍壬在《两般秋雨庵曲谈》中直称昆腔为“此曲只应天上”^⑤。

我们还可以通过比较发现,清中叶前,人们赞扬昆腔一般只是说其流丽超乎其他声腔之上,至于古老是谈不上的,因为海盐、弋阳等其他声腔甚至比昆腔更加古老。但在清中叶时,当其他古老声腔已经衰落殆尽时,昆腔之高古与稀贵便突显出来,为人称道。

① 刘廷玑《在园杂志》,任中敏辑《新曲苑》,中华书局1940年版,页一下。

② 李斗《扬州画舫录》卷五,即《艾塘曲录》,《新曲苑》本,页一上。

③ 昭槁《啸亭杂录》卷八“秦腔”,《续修四库全书》第1179册影印天津图书馆藏清抄本,第528页。

④ 徐珂《清稗类钞·戏剧类》,即《曲律·今剧之始》,《新曲苑》本,页四上。

⑤ 梁绍壬《两般秋雨庵曲谈》,《新曲苑》本,页四下。

（二）论证“正统”

清中叶的人们纷纷高呼昆腔的正统地位，主要体现在以下三方面：

1. 人们将昆腔与唐诗、宋词、元曲的地位直接拉平，目之作为一种独立的歌诗样式。清中叶前，人们一般只把元曲、南北曲与唐诗宋词并举，并未具体至某一声腔。但清中叶的人们已将昆腔（昆曲）与唐诗宋词并举了。乾嘉年间钱泳《履园丛话》中有一段文字，先将元曲与唐诗宋词地位拉平，再将“昆曲”与元曲地位拉平：“仪征李艾塘，精于音律，谓元人唱曲，元气淋漓，直与唐诗宋词相颉颃。近时则以苏州叶广平翁一派为最著，听其悠扬跌宕，直可步武元人，当为昆曲第一。”^①清初人刘廷玑《在园杂志》中，把歌曲溯源至唐之歌诗，再至宋词、元曲，再至昆腔。^②总之，“昆曲”已不再仅仅被目为一种声腔了，它成了一种独立的歌诗样式。刘廷玑还把南曲传奇剧本完全看做昆腔剧本：“今之昆腔是已，即所谓南曲整本也。”^③同样如此看待的还有焦循等。^④其实，从前那些南北曲曲本也是可用其他声腔唱的，只因清代那些声腔衰败，所以歌唱资格才尽归昆腔。

2. 人们不仅从词曲角度，还从演剧或礼乐角度，将昆腔视为正统嫡派。道咸间周棠《顾误录序》，体现了将昆腔归宗于隋唐燕乐的思想：“唐太宗集古乐之遗，翻成昆弋，蕴藉和平，允推雅正。”^⑤《清稗类钞》中“今剧之始”一节，以唐代梨园为今剧鼻祖，其后金元院本，再后便是“昆曲”。清末，愈加发展成以“昆曲”为“今乐之圣”的思想。近人姚华《曲海一勺》，极力推崇“昆曲”。他把梆子腔比作郑声，皮黄介于雅俗之间，而“昆曲”则是雅乐。他从礼乐文化的角度，论证了昆曲的乐圣地位，称昆曲为“今乐之圣，古乐之裔”，提出“选乐于今，必以昆曲为主”^⑥。这种思想影响至今。

3. 人们视昆腔为上等人的风雅艺术，以懂昆腔为一种荣耀、身份的象征。乾隆年间的小说《歧路灯》，以及钱泳《履园丛话》等透露，当时上层社会人士都喜学唱昆曲。《履园丛话》说：“近士大夫皆能唱昆曲，即三弦、笙笛、鼓板，亦娴熟异常。余在京师时，见盛甫山舍人之三弦，程香谷礼部之鼓板，席子远、陈石士两编修能唱大小喉咙，俱妙，亦其聪明过人之端。”^⑦《歧路灯》中有语：“不怕，不怕。你们哼唧起来，就是真正好学问，也懂不清。那些堂戏场上，用手拍膝，替你们打板儿，那都是假充在行，装那能通昆腔样子。真正恶心死人！”^⑧清末徐珂《清稗类钞》说：“昆剧之为物，含有文学、美术（如

① 钱泳《履园丛话》卷十二“艺能”，《笔记小说大观》（二编），第2933页。

② 刘廷玑《在园曲志》，《新曲苑》本，页二上。

③ 刘廷玑《在园曲志》，《新曲苑》本，页二上。

④ 焦循《花部农谭》，《中国古典戏曲论著集成》第八册，第225—229页。

⑤ 汪德晖、徐沅激《顾误录》，《中国古典戏曲论著集成》第九册，第33页。

⑥ 姚华《曲海一勺》，《新曲苑》本，页九下。

⑦ 钱泳《履园丛话》卷十二“艺能”，第2933页。

⑧ 李海观《歧路灯》第七十七回，第1612页。

《浣纱记》所演西子之舞)两种性质,自非庸夫俗子所能解。”^①也许人们正是由普遍的“荣耀”之感,而后才上升为理性的“乐圣”思想。

总之,昆腔在清中叶被扶正,甚至后来被圣化。自此,它不再被以一“腔”视之,它从“二级身份”的“腔”升跃至“一级身份”的“曲”,这是一个根本性的升级。这种观念上的转变,对其名称的转变很有影响,应该是最根本的原因。

称“腔”与称“曲”的区别是什么?是定位不同。明至清初,称“曲”的只有“元曲”、“北曲”、“南曲”之类;海盐、弋阳、昆山等只是诸“腔”。称“曲”者,不仅有自己的乐体,还有自己的文体;而称“腔”者,即使有自己独特的乐体,也没有专门的文体,海盐、弋阳、昆山等同属南曲,俱隶南曲文体而已。所以明至清初的人们概念分得很清,无论昆腔多么美,流行多广,他们还是清醒地认识到它仅为众腔之一。但到了清代中叶,形势变了,南曲众腔只剩昆腔守而不失,其他则杂芜或散失。这时,昆腔的高古、稀贵与正统性愈发突显出来,它成为了人们对古曲的一种向往和寄托。自此,在人们的观念中,“昆腔”几等同于“南曲”之范畴。更加之,清中叶其他“非曲体”的戏曲纷纷产出,此时在名称上要区别的关键点便不再是突出“此腔”与“彼腔”,而是在于突出“曲”与“非曲”了。人们对于此况甚为了然,遂于口中将昆腔由“腔”渐改称为“曲”,心中将昆腔渐推至于乐圣地位。

三、“昆曲”新称习用原因之二:昆腔的雅化

伴随着“昆曲”新称出现的另一大现象是昆腔自身的雅化。

明至清初,昆腔正处流行期,蓬勃发展。进入清中叶后,它呈现出雅化的趋势:受众范围缩小了,艺术精致趋于极端,掌握难度升高,确立了以文为中心的词曲创作,并被谱入文典。

(一) 典律化

昆腔唱口本来在人们口头流传,或者歌工之间传抄宫谱以传,文人并不介入对宫谱的修订。自从元代《九宫谱》以来,如沈璟《增订南九宫谱》、沈自晋《南词新谱》、徐钮二人之《南曲九宫正始》等,从来只修律谱(只对南曲的格律、板式有所修订),尚未见那时有文人修订的昆腔工尺谱刊行。这并不是曲谱文献散佚造成的偶然现象,而是隐含着规律。

到了清中叶情况大改,出现了大部头的文人修订之宫谱。从稍先之《南词定律》始,工尺谱内容被文人纳入曲谱修订工程中。起先,仍以格律、板式标识为主,仅辅以工尺。如《南词定律》与《九宫大成南北词宫谱》皆然,它们仍然遵循传统的编谱体例,由宫调统领,按曲牌编目。后来,则重心转移,索性以工尺乐谱为主了,人们按剧目、出

① 徐珂《清稗类钞·戏剧类》,即《曲稗·昆曲戏与皮黄之比较》,《新曲苑》本,页七下。

目来编,如乾隆年间叶堂所编《纳书楹曲谱》,冯起凤《吟香堂曲谱》等。

昆腔唱口被文人用工尺谱形式记录、整理、刊刻,这是昆腔“典律化”的反映。之所以在清代中叶出现昆腔“典律化”,是因为此时的昆腔音乐发展到了一个新的阶段。

致力于共性者为俗,致力于个性者为雅。虽然昆腔在明代中叶受魏良辅改革后,已不复是粗陋的地方声腔,而呈现出较为精湛的艺术性,但它仍采用便于流传的曲唱方式,即大体用曲牌套唱法。所谓“曲之腔板原自一”^①,如明代沈璟等人的曲谱中俱载点板,且只有点板。明代后期的民间曲选中,也都附刻点板,以便歌唱。这说明当时的人们,仅仅看着点板便能唱曲。而到了清中叶,人们对昆腔的艺术追求更高,不能满足于同一曲调既施此词,亦施彼词,而是追求每一曲的音乐个性,哪怕用同一曲牌,也因词情不同,字声不同,而有着自己独特的乐腔。如此一来,之前那种光记点板、只传曲牌的传播方式,便已然不够了,每一支曲子都有必要被记下谱来。于是,文人修订工尺谱的工作便大规模开展,他们搜集坊间歌工曲谱,细细斟订,打破以前按宫调、曲牌编撰曲谱的体例,而是按剧目、折子编撰,为的是保留每只曲子音乐上的个性。

总之,清中叶前,昆腔惯用曲牌灵活套唱,文人仅将曲辞典律化,制作为律谱;而清中叶后,文人为昆腔修订乐谱,自此将它的音乐也典律化了。

除唱腔典律化外,身段也在典律化。我们发现,身段谱亦始出现于清代中叶,如《审音鉴古录》等。人们把表演动作等也都谱入文典,以示法则。

(二) 精致化

昆腔的“精致化”也伴随着“典律化”出现。

其实,“典律化”本身亦是一个精致化的过程。由用曲牌套唱歌词的常规唱法,到每曲音乐各具个性,乐谱被单个记载,这一过程就是昆腔音乐精致化的过程。因为同牌名之曲在音乐上的细致差别,即是歌工与编修者对音乐推敲打磨的体现,是昆腔音乐精致化的体现。

此外,我们从历代工尺曲谱标志符号的发展中,也能看出昆腔“精致化”的历程。

(1)《九宫大成南北词宫谱》的板式符号比前代精细。之前的律谱只有正板、腰板之分,尚未有正板、赠板之别,亦不点眼,此状至《南词定律》亦然。而《九宫大成南北词宫谱》始标注赠板,还标注了眼,这是将昆腔之“抽秘逞妍”进一步符号化。(2)乾隆间叶堂《纳书楹曲谱》中的板眼符号又更加详细。如此前曲谱未点过小眼,虽《纳书楹曲谱》一开始也只点中眼,但随着时代趋势,他后来增点了小眼。(3)光绪年间刊印的《遏云阁曲谱》等则更趋精确,不仅将小眼标出,还标明了唱曲中的小腔——“擞腔”、“豁腔”等。

除了唱腔以外,昆腔的身段舞美也都日趋精致,行头也日趋精致、贵重。这使得昆

① 凌虚子《月露音·凡例》,王秋桂主编《善本戏曲丛刊》影印万历间刻本,台北学生书局1984年版,第11—12页。

腔艺术学习起来难度系数极高,筹办起来也费银很多,颇为不易。乾隆年间小说《歧路灯》中说,昆腔“箱子要好,要新,光景雅致些”。又有语云:“这昆班比不得粗戏,整串了二年多,才出的场,腔口还不得稳。我今实瞒不得了,上年我卖了两顷多地,亲自上南京置买衣裳,费了一千四五百两,还欠下五百多欠账。”^①

粗陋者为俗,精致者为雅,所以精致化也是昆腔雅化的重要表现之一。

(三) 文胜化

清中叶文辞俚俗的花部戏曲兴起,这使得文人倍加怀念昆腔剧本深厚的文学传统。如果说,从明至清初的曲论中,往往可见评论家指摘某家之词不太合律,唱起来总令歌者拗嗓;那么清中叶的评论家则纷纷转向了。他们此时力求保全作者原词原貌,即“以文为中心”,主张遇不合乐处,通过改变音乐、以乐就词来达到文与乐的完美结合。

他们论证了“拗嗓”在理论上的不可能性。如李斗不接受别人对他曲词音律问题的指摘,他依字谱腔,亲自教习歌者。这一举措受到不少人的推崇,如焦循称他“且唱且演,关白唱段,一一指示,各尽其妙。嗟呼!论曲者每短《琵琶记》不谐于律,惜未经高氏亲授之耳。汤若士云:‘不妨天下人拗折嗓子。’此浑语也。岂真拗折嗓子耶?”^②《履园丛话》之作者钱泳也推崇说:“仪征李艾塘,精于音律。”^③

他们进而提出“曲无定,以人声之抑扬抗坠以为定”^④，“无不可付之歌讴，被之弦管”的观点。李黼平说：“予观《荆》、《刘》、《拜》、《杀》暨玉茗诸大家，皆未尝斤斤求合于律；俗工按之，始分出衬字，以为不可歌；其实得国工发声，愈增韵折也。”^⑤《九宫大成南北词宫谱》，自称运用了“新法”，使曲“无不可付之歌讴，被之弦管”^⑥。陈栋说汤显祖之《牡丹亭》之所以为“不朽之业”，正在于他“不妨拗折天下人嗓子”的思想和用意。^⑦王文治说叶堂制的谱实乃“尽玉茗之能事”，而传统的按定腔唱曲，则是“俗工”所为。^⑧此外，道光间的杨掌生，彻底否定了制作格律谱以约曲文的做法：“明人作九宫谱，强为分析，如理芥丝，令人恨不起高氏子于九原，使抽刀断之。”^⑨

他们提出，论曲不该以律，而要以文。李黼平不满道：“顾世之论曲者，不以文，以律。”^⑩从他的语气看，似乎论曲应该“以文不以律”才对。持类似观点的还有王正祥，

① 李海观《歧路灯》七十七回，第1613页；二十一回，第448页。

② 焦循《剧说》，《中国古典戏曲论著集成》（八），第219页。

③ 钱泳《履园丛话》卷十二“艺能”，第2933页。

④ 清代李黼平为梁廷枏《曲话》所作序，《中国古典戏曲论著集成》（八），第237页。

⑤ 《曲话序》，第237页。

⑥ 《大成曲谱论例》，《新曲苑》本，页九上。

⑦ 陈栋《北泾草堂曲论》，《新曲苑》本，页二上。

⑧ 清代王文治为叶堂《纳书楹玉茗堂四梦曲谱》作序，《中国古典戏曲曲跋汇编》，第159页。

⑨ 杨掌生《京尘剧录》，《新曲苑》本，页十上。

⑩ 《曲话序》，第237页。

王氏认为,明人九宫谱中于每个字旁标明平仄,是画蛇添足,因为曲词本身就代表了平仄,“又如《九宫》之曲旁,分注平上去入,亦为画蛇添足。夫曲体之文平仄已列,何必另外附及?”^①最后一句表明,他认为既有曲文在字声方面都是无可厚非的。

可见在这个时代,传统观念已被颠覆。传统所谓“填词”者,即“填”词入乐也——词本从属于乐。现在则明显强调“以文为中心”的创作与歌唱。

古人常以“雅”字借指诗文。尚“文”也是雅化的体现。

(四) 庙堂化

大众者为俗,小众者为雅。小众化、庙堂化是昆腔雅化的体现。

乾隆间人已纷纷慨叹昆腔观众群缩小。如檀萃《杂咏》:“丝弦竟放杂敲梆,西曲二黄纷乱咙。酒馆旗亭都走遍,更无人肯听昆腔。”^②然而另一方面,士大夫文人却以通晓昆腔为高雅之举。这说明昆腔的市场在紧缩并升高层次,成为高堂雅玩。

高堂化还具体表现在庙堂化,即昆腔被视为朝庙之乐。

乾隆初年,由朝廷组织编修的《九宫大成南北词宫谱》,载有大量昆腔音乐。其凡例中言明,这套御旨钦定的曲谱,按季节、月令来分,将曲牌人为分配至十二月令,并配入从《月令承应》、《法宫雅奏》中优先选取的曲词。这些都是庙堂雅乐的做法。

清末姚华《曲海一勺》,更是对昆腔推崇备至。他从文章、礼乐、世间风化依次论起,至“昆腔为今乐之圣”部分,论证宜奉其为庙堂之乐:“故选乐于今,必以昆曲为主,盖昆曲者,和平之表,文化之符,今乐之圣,古乐之裔也。”^③

昆腔的雅化对于“昆曲”新称的定名是至关重要的。

据前文的分析,人们在冠以“曲”称时,观念上已将该声腔看得高古、正统,以之为对雅乐、古曲的一种向往和寄托。于是这一声腔艺术只有往雅的方向发展,才能符合人们这一观念的发展。倘若往俗的方向发展,则与人们的观念相悖,他们是不能忍受继续冠之以“曲”称的。

如果说“昆曲”一名是时代赋予它由“腔”称升为“曲”称的机遇的话,那么昆腔的雅化就得之于抓住这个机遇的自身实力。之所以如此说,是因为弋阳腔也曾经获得过这样的机遇,但终因它自身不具备高雅艺术的特质,最后失去了“弋曲”的称号。弋阳腔在清代前期并没有完全散佚,它虽不如昆腔那样纯粹,却毕竟也是存留古意之腔。所以当时有人也将它与昆腔一般看待,视为南曲之代表。如康熙间的《聊斋志异》中称“弋阳曲”,并把它同样视为雅乐;王正祥《新定十二律京腔谱》中也称“弋曲”^④。此外

① 王正祥《新定十二律京腔谱凡例》,《中国古典戏曲序跋汇编》,第104页。

② 万素《徽班徽调史料摘录》,颜长珂、黄克主编《徽班进京二百年祭》,文化艺术出版社1991年版,第172页。

③ 姚华《曲海一勺》,《新曲苑》本,页九下。

④ 王正祥《新定十二律京腔谱自序》,第98页。

后来亦不少以雅乐视之者,如有“无复昆弋之雅”^①之类语。但是,由于弋阳腔没有像昆腔那样往高雅的方向发展,而多杂合地方土腔,走了俗的路,所以“实不副名”。“弋曲”之名,终未传开,也未传久。

本文理清“昆曲”一词的来历,可以更清楚地认识这一事物的发展,及其名实之变。

本文认为,对于清初以前的昆腔,并不宜把“昆曲”看作其大小名、姐妹称,因为在当时,“昆曲”的概念还没有形成。

此外,了解“昆曲”一称的由来还有利于理解当今昆曲界的一个现象:很多人厌称“昆剧”,而倡导称“昆曲”,往往为此而有争论。其实,“昆曲”一称从诞生之日起,便有一种情结在内,即人们对它的欣赏、推崇,进而顶礼膜拜。倘不称“昆曲”,此情结便得不到疏泄。

^① 徐珂《清稗类钞·戏剧类》,即《曲稗·戏剧之变迁》,《新曲苑》本,页六上。

演说与中国话剧之发生考论

南京大学文学院 马俊山

众所周知,中国话剧发轫于20世纪初,但“话剧”一词迟至1928年以后才出现,其首倡者是田汉和洪深。1929年,洪深特此发表长文《从中国的新戏说到话剧》,来梳理“话剧”与先前使用的“新戏”、“新剧”、“文明新戏”、“文明戏”、“爱美剧”等概念的关系。可以说,“话剧”的命名突显了这种新兴民族戏剧的本质特征,是中国话剧主体意识的重要发展。然而,30年后田汉回顾说:“中国译Drama为‘话剧’是强调了以语言为主,但这个字的欧洲语源却指的是‘动作’。我们的话剧由于较多着重思想,不免对观众说得多些,而动作性较差,一定得通过对传统的继承和发扬,对欧洲进步表演体系的深刻研究,把我们的艺术水平提到应有的高度。”^①也就是说,“话剧”的命名,其实也暴露了中国话剧的一大弊端,即“说”得多而“做”得少。这时的田汉已经认识到“话”对“剧”的负面影响,至于是否可以借助传统或外力来克服其局限性,则是另一个问题。

的确,中国话剧说得太多,而动作性特别是心理动作较为贫弱。戏不像戏,更像是辩论会。所以,英美学界把中国话剧通译为“Spoken Drama”是很贴切、传神的。有人认为,这个弊端是左翼文学造成的。但是,闻一多早在1926年就曾在《戏剧的歧路》中尖锐地指出过,“缺少动作,缺少结构,缺少戏剧性”,“为思想写戏,戏当然没有,思想也表现不出”。那么,中国话剧的这些形态缺陷到底是从何而来呢?简而言之,是从娘胎里带来的。这个娘胎不是别的,就是当年盛极一时的“演说”。这是中国话剧发生学的一个特有的奥秘,其影响至深且巨,怎么估计都不过分。

“唱”的式微:从减唱到废唱

长期以来,人们普遍认为中国话剧是一种舶来的艺术。其实这种说法并不十分准确。如果说是舶来的,那也是在中国做成了半成品,运到日本加工完成后再返销回中国的。如果不运到日本,还有后来的新剧或文明戏吗?其实,洪深已经做出了回答:或早或晚总会有的。话剧肇始于晚清的戏曲改良运动,压根儿就是中国本土新兴的民族戏剧。与传统戏曲不同的是,话剧是在一个开放的国际环境中萌发、成长起来的,因而具备了近代文化的普世性,如个性主义、写实主义,以及悲剧、喜剧、正剧审美形态的区

^① 田汉《中国话剧艺术发展的径路和展望》,《中国话剧运动五十年史料集》(第一辑),中国戏剧出版社1958年版,第11页。

分等等。

话剧是从传统戏中蜕变出来的。近代以来,中国戏曲舞台上花雅两部的斗争,谁胜谁负逐渐明朗,到晚清而尘埃落定。雅部成为文人案头剧创作的主要形式,而花部则为艺人所专擅。1902年戏曲改良运动兴起后,二者都发生了很大变化,出现了一批经过改良的“新戏剧”或新剧目,更给花雅之争注入了新的因素,形成新与旧的冲突。这些新戏,无论是文人创作的传奇杂剧,还是艺人编演的时装京剧及其他地方剧,呈现出一种共同的发展趋势,那就是唱段越来越少,而对白日渐增多。如果说“唱”是传统戏的基础,那么“唱”的式微说明传统戏的基础逐渐松动、坼裂、坍塌了。

减唱增白跟昆曲的衰败不无关系。光绪中期是京剧大兴而昆曲落败的转折点,以后昆曲几经努力,虽然有几次短暂的热闹,但终归难以为继,几成绝唱。何塘创作《乘龙佳话》的过程,很能说明这一点。^①该剧大约作于1890年,作者在《序》中说:

自有京调梆子腔,而昆曲不兴,大雅沦亡,正声寥寂。此虽关乎风气之转移,要亦维持挽救者之无其人也。昆班所演,无非旧曲,绝少新声。京班常以新奇彩戏炫人耳目。以紫夺朱,朱之失色也宜矣。三雅昆班,近年来无人过问。去年秋,诸同志有欲振兴正雅者,招昆班来沪开演。初时亦不乏顾曲之人,两月以后,座客渐稀,生涯落寞,渐将不支。班中人以为旧戏不足娱目,爰将旧稿翻新,而卒无补于事。余慨夫雅乐之从此一蹶恐难复振,因自撰《乘龙佳话》传奇一本。取《唐代丛书·柳毅传》中事点缀成之,与李笠翁所著《蜃中楼》绝不相蒙。惟曲文取其少而易,排场取其奇而新,凡灯彩脚色,悉心处置,不使有重复牵强之弊。虽不敢自诩知音,然以较诸京班中之新戏,全系铺排,别无意义者,觉迥乎不同,奈以填谱者濡迟时日,且老伶工皆不知通变,但知守旧,不欲谋新,至今年二月,昆班停歇,此曲仍未付氍毹,意颇惜之。及门黄险生茂才亦为扼腕,因怂恿附入画报,并为各绘一图,庶几不能实见于歌台者,犹得虚拟之于报筒,并使见此戏者,不仅海上诸同志,其声音笑貌直可播诸万里而外,传之百世之遥,亦一大快意事。而正声之所维系者,亦将以是为千钧之一发焉。遂许之,而叙其缘起如此。^②

这一大段作者自序中包含着丰富的历史信息。显然,最迟到光绪中期,昆曲衰败已是一个不争的事实。风气转移、京剧冲击、剧目陈旧、剧人保守,都是昆曲没落的原因。虽经多方努力,终至难以救药,甚至连这样一个新编剧目,都难以搬演了。无奈之下,作者只好将其刊发在《点石斋画报》上,希望借此流布四方,传诸后世。特别令人感兴趣的是,作者着重强调了该剧“惟曲文取其少而易,排场取其奇而新,凡灯彩脚色,悉心处置,不使有重复牵强之弊”。实际上,这已经预示了后来新戏剧减唱增白,求新求

① 据程华平《明清传奇编年史稿》考证,《乘龙佳话》的作者古越高昌寒食生,实系浙江绍兴人何塘,字桂笙,生卒年不详,同治光绪年间在世,曾任《申报》主笔。《明清传奇编年史稿》,齐鲁书社2008年版,第558页。

② 古越高昌寒食生(何塘)《乘龙佳话序》,阿英编《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》,中华书局1962年版,第716页。

变,力求通俗易懂的大方向。1903年有两出《维新梦》问世,春梦生的作品“初拟作为传奇,奈昆曲近成绝响”,转而采取京调,以求“声色并传,雅俗共赏,亦别开演说一生面也”。^①昆曲式微与新戏剧崛起之间的联系,由此可见一斑。而其自称为“演说”,更昭示着一种崭新的艺术取向:形式上从唱到说,内容则由抒情(诗意)转向议论(思想)。

1906年9月初,慈禧太后下令准备“仿行宪政”,其宗旨为“大权统于朝廷,庶政公诸舆论,以立国家万年有道之基”。因此,以报刊和戏园为代表的公共言论空间,迅速扩大,近代中国掀起新一轮“言论”热。突出表现为各大报刊纷纷开辟“演说”专栏,以配合时政,迎合读者;新戏剧则加速向对话剧演变,唱骤减而白更多。洪炳文1906年所写《普天庆》两出(未刊),通篇都是书生万年青与友人游沪时的演说,内容涉及立宪宗旨及富国强民之术等。这说明,“新戏剧”由歌舞剧向对话剧转变,完全是时势使然,不得不然。

实际上,到话剧诞生的时候,许多文人写作的传统戏,如《警黄钟》(1905)、《后南柯》(1905)^②、《崖山哀》(1906)、《义侠记》(1907)、《曾芳四传奇》(1907)、《孽海花》(1908)、《开国奇冤》(1908)等,已经基本形成了以对话为主,附加少量唱段的格局。《警黄钟》“例言”自称:“是编情节甚多,故讲白长而曲转略。以斗笋转接处曲不能达,不得不藉白以传之,并非讨便宜也。”^③《后南柯》写槐安国内政失修,而强邻环伺,为保种族,遍访淳于后人,以解困局。该剧关目设置多影射晚清政事,故角色言词近乎策论,而独少儿女情怀,与传奇体例多有违拗扞格。该剧作于1905年话剧诞生前夕,其文体特征是两少两多:一是曲少而白多,且曲为白制,或为之延伸;二是情少而事多,对话成为推动情节发展的主要手段。如第三出《访旧》,写槐安国王为保种族,派遣使者赴人间寻访淳于棼后人事。“此折纯是讲白,并无一曲者,以各人俱无身分情怀,是以白描上场,白描下场,与丑脚神气最合。”^④《曾芳四传奇》采用分幕制,十幕戏竟有五幕(一、二、三、九、十)是对话。由此可见,承载着启蒙精神的“新戏剧”,其艺术重心正在从套曲转向对白,从抒情转向议论,从套袭转向创造,从雕琢转向本色。传奇之体例已遭严重破坏。

从已刊布的两出《崖山哀》来看,唱段只有四五处,多数是独白或对白,语言通俗风趣,完全是京剧的腔口。作者在《导言》中写道:“本剧以唱少白多为主。然剧中如脚色重大者,凡其哀痛悲壮之情,有非说白所能尽者,则以长辞咏叹之。又述前事之处,已有说白,则代以唱,无说白者,仍以简括说白表之。”“本剧说白,以中国通行语演之,以便阅者易明,而造句亦须新警有趣。”“唱辞皆时伶谙熟,出口成歌之句。不拦入新字及

① 春梦生《维新梦》(1903),阿英编《晚清文学丛钞·说唱文学卷》,第509页。

② 《警黄钟》发表于1906年,《后南柯》则于1912年刊行。据《后南柯》题词、例言推断,二剧之作当不晚于1905年。

③ 洪楫园(洪炳文)《警黄钟例言》,阿英编《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》,第335页。

④ 洪楫园《后南柯》第三出《访旧》后附批语,阿英编《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》,第393页。

新名词,以免拉杂成文,一般社会中人难于探讨。”^①如果将其行诸舞台,而去其“无声不歌”的京剧腔口,大概也就跟1907年王钟声所演《黑奴吁天录》差不多了。据徐半梅回忆,《黑》剧的演出“仍与皮簧新戏无异,而且也用锣鼓,也唱皮簧,各人登场,甚至用引子或上场白或数板等等花样,最滑稽的是,也有人扬鞭登场”,“一切全学京戏格式”^②,所以失败了。唯有分幕和布景,给观众留下了深刻的印象。可以说,上海舞台上的《黑奴吁天录》既宣告了戏曲改良时代的结束,同时也拉开了话剧舞台艺术建设的序幕。

在晚清戏曲变革中,《惠兴女士传》和《潘烈士投海》是两出影响很大的时装新戏,分别公演于1906年的北京和上海,而且都有剧本传世。从这两个戏可以看出,“话”在旧戏的茧壳里成长的情形及其成长空间的大小。

《惠兴女士传》是北京玉成班班主田际云根据1905年岁末发生在杭州满城的一件真事编排的,1906年3月29日为助学募捐首演于北京福寿堂。该剧本事原委及编演过程,夏晓虹《晚清女学中的满汉矛盾》及《旧戏台上的文明戏》有详细论述可供参考,此不赘述。^③令人感兴趣的,首先是该剧当时即被评论界称做“文明戏”或“文明新戏”,正与早期话剧的称谓相同。这说明,在时人眼里,早期话剧跟《惠兴女士传》之类的新戏是血脉相通或差不多的。

其次是演说的形式及其与本戏的关联,夏晓虹称之为“演说与戏曲两种启蒙形式的合并使用”,在编演改良新戏活动中具有一定的代表性。后来该剧几度公演,虽然内容略有变化,但形式是一致的:开幕前先请发起人或名人志士,演说本次义演的用意和剧情大概。演说者或多或少,但说词均极具感召力,以此引导观众入戏,达到募捐的目的。有一次,主持人竟将剧中的一个重要人物的原型请到台上,演说惠兴死后女校的境况,以激发观众的同情和思考。剧中更穿插着大量“演说”,通过角色之口随时将作者的思想传达给观众。因此,剧中人完全丧失其独立性,而变成了作者的传声筒。

再者,此剧公演后社会反响极大,好评如潮,甚至受到京师外城巡警总厅的传谕嘉奖。由此可见,剧中的思想跟官方是比较一致的。编演者田际云因此而为报界、学界和官方所敬重,“这一三者配合互动的模式,使得一向被人轻贱的戏曲界在清末的北京城,真正成为沟通与联络上、下层社会的中介。借助传统戏曲的力量,旧曲翻新的文明戏扮演了启蒙者的角色,为在天子脚下的京师推行新政与传播新思想,提供了一种适宜而得力的方式。”^④就艺术本身而言,《惠兴女士传》把演戏跟“演说”融为一体,把过去跟当下联系起来,沟通戏里戏外、台上台下的做法,对后来话剧舞台艺术发展有重大影响。

① 阿英编《晚清文学丛钞·说唱文学卷》,第281页。

② 徐半梅《话剧创始期回忆录》,中国戏剧出版社1957年版,第18、19页。

③ 夏晓虹《晚清女学中的满汉矛盾》,见其《晚清女性与近代中国》,北京大学出版社2004年版。《旧戏台上的文明戏》,见陈平原、王德威编《北京:都市想象与文化记忆》,北京大学出版社2005年版。

④ 夏晓虹《旧戏台上的文明戏》,《北京:都市想象与文化记忆》,第114页。

《潘烈士投海》是著名京剧票友乔荇臣根据不久前发生的一桩新闻事件编写的,1906年9月11日由潘月樵、冯子和、夏月珊等首演于上海丹桂茶园。跟《惠兴女士传》一样,《潘烈士投海》也是连台大戏,但前者只刊出两本,后者则有全本存世,故能比较完整地展现改良新戏的艺术风貌。

首先,全剧十之八九为说白,唱完全沦为点缀。最长的两个唱段,一是两个大烟鬼用近乎顺口溜的[老数板]历数大烟之害,一为一对小脚女人以民间小调[红绣鞋]控诉裹足之苦,口语程度提高而音乐功能弱化。其次,演说弥漫全剧,其中既有几个重要角色的长篇大论,也有诸多小角色的自我表白。第三,演说已经跟剧情打成一片。全剧以生员潘宗礼对道尹毛庆蕃的演说开始,中间是潘出国前在上海总商会的演说,最终以新任直隶布政使毛庆蕃在潘烈士灵堂的演说做结,演说贯彻全剧。毛的灵前演说虽然采取了唱的形式,但内容却是“诸君来吊烈士魂,听下官——说分明”的演说口气。最后说到五大臣出洋和预备立宪事,可见演说内容是紧跟时代步伐的。

废唱而全用对话已经势在必行。在上海,时装或洋装新戏有两个重要据点,一为汪笑依领衔的春仙茶园,一为潘月樵、冯子和、夏月珊等组建的丹桂茶园。汪氏曾演出《缕金箱》、《现身说法》、《亡国惨史》(1904)^①、《瓜种兰因》等时事、外国题材的新戏,特别是他改编演出的历史剧《党人碑》(1901)、《哭祖庙》等,用影射手法鞭挞清朝的腐朽统治,歌颂杀身报国的志士仁人,中间穿插大段京白演讲,极具艺术感染力。潘、冯、夏等也曾排演过《新茶花》、《拿破仑》、《黑籍冤魂》(1903)、《潘烈士投海》(1906)等洋装戏和时装戏,进一步减唱增白,语言、动作、化装都更加生活化、写实化了。朱双云说:“新舞台的前身,是丹桂茶园,主干的是夏氏兄弟——月珊月润,它在1907年,即光绪三十三年丁未,就致力于新剧,如排演《潘烈士投海》、《惠兴女士传》、《黄勋伯》、《义勇无双》等,虽仍用京剧形式来演出,但已注重对话,减少唱词,以及独白,且剧中装束,已完全时代化,是可知丹桂戏园的新戏,已粗具话剧面目。”^②

最迟到1906年,演说已经成为新戏曲的主要成分。更有广东潮州知府吴荫培,根据以前赴日考察新政的经验,上书清廷,提出五项新政举措。其中之一便是仿效近世日本壮士剧,编演中国的新戏:

日本演戏学步欧美,厥名芝居。由文学士主笔,警察官鉴定。所演皆忠孝节义,有功名教之事。说白而不唱歌,欲使尽人能解。中国京沪等处戏剧,已渐改良,惟求工于声调,妇孺不能遍喻,似宜仿日本例,一律说白,其剧本概由警察官核

① 据说“这是首次将外国题材搬上京剧舞台”,“是京剧舞台上第一个‘洋装新戏’”,“为海派京剧之嚆矢”。语见赵山林、田根胜、朱崇志编著《近代上海戏曲系年初编》,上海教育出版社2003年版,第184页。

② 朱双云《初期职业话剧史料》,独立出版社1942年版,第47页。该书作于1939年,作者在《前言》说:“这里所写,全凭记忆,当然不免许多错误”。丹桂茶园演出《潘烈士投海》等新戏时间应为1906年,作者的记忆有误。

定。此事虽微,实于风俗人心大有关系。^①

此条陈请两江总督端方代奏,清廷饬令民政部酌办。次年,即1907年初,民政部通令京师及各省遵照实行。但是,对于革除唱腔,全用白话事,恐难全面推行,故只是要求各地酌情改良即可。至此,戏曲废唱而改用说白获得了官方认可,并被置于政府(警察机构)监管之下。换言之,中国话剧的诞生是政府和民间共同作用的结果。另外,向日本新派剧学习也已经提上议事日程,预示着中国话剧将在那里发出它的第一声歌哭。

在戏曲改良运动中孕育起来的话剧艺术,到1907年初已经到了瓜熟蒂落的时候。而促成这一伟大跨越的人物,是李叔同。他是晚清戏曲改良运动的积极参与者,1906年在上海编演过《军事改良》、《教育改良》、《官吏改良》、《家庭改良》等时装新戏后不久,即东渡日本留学。1907年春节期间,在日本新剧家的指导下,以春柳社的名义选排了两幕《茶花女》,终于完成了从改良新戏到现代话剧的转型,宣告了中国话剧的正式诞生。而将话剧从日本转运回国内的第一人则是王钟声。通过李叔同和王钟声这些人,话剧跟晚清戏曲改良活动紧密联系起来了。

“话”的偏重:演说成为结构统一的基础

除独角戏外,通常一个戏要涉及诸多人物和事件。用什么东西、以什么方式把这些人和事组织起来,成为一个有机整体,是戏剧创作的关键问题,也是它有别于小说、散文、诗歌的地方。当然,剧作家可以像中国古典戏曲那样,以情(人情)和理(伦理),把所有的戏剧元素统一起来,也可以像西方戏剧那样,用一件事串起所有的人物和动作,或者让所有的人和事,自然分布在某种情境气氛中,从而形成统一的艺术格调。

但是晚清的新戏剧创作,既不同于西方戏剧,也有别于传统戏曲,它把演说(“话”之一种形态,而非全部)作为戏剧结构的基础。换言之,新戏剧就是变相的演说。所有的人物、事件,都必须跟演说发生关联,才具有合理性,否则便成赘疣。事件沦为演说的依托,人物则变成演说的工具,幕后的牵线人则是作家。因此,所有人物都可以视为作家的代言人,即使配角也是如此。例如《新罗马·楔子》里但丁的副末开场,第二出《初革》中小丑的“起事”演讲,还有《潘烈士投海》里“攒”、“贫”、“拼”三人自揭官场黑暗等等,其实都不是角色在说话,而是在替作家演讲。所有人物都跟演讲有关,所有事件都牵挂在演说上。演说,特别是主角的演说,犹如一个戏的灵魂和骨干,起着总揽全局的作用。各种戏剧动作的合理性和必要性,是由它跟演说的关联度决定的。凡是脱离演说的动作,都会破坏戏的连贯和完整。试想,上述角色如果不发表演说,他们还有出场的可能性吗?显然没有。

^① 原文载《渝折汇编》,不著撰人刻本,光绪三十二年十二月三十日条。转引自李孝悌《清末的下层社会启蒙运动:1901—1911》,河北教育出版社2001年版,第184页。

为何演说成为“新戏剧”创作的核心？大概有内外两方面的因由。

先说外因。甲午战争之后，特别是经过庚子国变的打击，清帝国已经是千疮百孔，非自新不足以生存。于是，从1901年起，清政府陆续出台了一些变通政治、开放言论的新举措，为口语启蒙的勃兴创造了条件。全国各地纷纷创设宣讲、读报、演说机构，用口语向下层社会启蒙。这些机构无论官办或民办，宣传的内容大致相同，主要是时政、爱国、募捐、劝诫鸦片、劝诫缠足、讲究卫生、破除迷信等等。清政府严禁借此宣传革命，但革命的呼声总是难以禁绝。演说的勃兴虽然多少受到些日本的影响，但其真正的动因却是中国民众大多数不识字这样一个简单的事实。也就是说，在一个文化非常落后的国度，报章杂志等现代传媒的社会影响极其有限。为了迅速传播新思想，不得不采取口耳授受这样一种看似简单、原始，但效果更好的办法。因而，演说就成了晚清思想启蒙运动的一道特殊风景，对后世有多方面的影响。当时许多学校都开设有演说方面的课程，还有专门的教材出版，各大报刊也都有演说或类似的专栏。演说成了先进中国人的一个标志、现代文明的一部分。

事实上，当时很多人都意识到了二者有必要联手为启蒙服务。无论理论还是实践，梁启超都是一个先行者。在其1902年发表的《新罗马》里，“演说”场面和片断随处可见。陈独秀更是明确提出：“戏中有演说，最可长人见识”，“现今国势危急，内地风气不开，慨时之士，遂创学校，然教人少而功缓。编小说，开报馆，然不能开通不识字之人，益亦罕矣。惟戏曲改良，则可感动全社会，虽聋得见，虽盲可闻，诚改良社会之不二法门。”^①在这样的环境中，演说与戏曲联姻，或向戏曲渗透实在是不可避免的事情，《惠兴女士传》的编演就很有代表性。有些人走得更远，主张“编戏曲以代演说”。其理由是，虽说“天下开化之事有三：曰学堂，曰报馆，曰演说”，但中国之学堂报馆皆有名无实，演说更受到社会环境的限制，可行于租界、教会，不可行于内地、国人，唯戏曲限制最少，可为开化之利器。故

编戏曲以代演说，则人亦乐闻，且可以现身说法，感人最易。事虽近戏，未尝无大功于将来支那之文明也！盖听戏一事，上而内廷，下而国人，无不以听戏为消遣之助。去年上海伶隐汪笑依《党人碑》一出，其登台演说时，具爱国之肺肠，热国民之血性，能使座中看客为之痛哭，为之流涕，为之长太息。独是此等戏曲，编者不多，诚能多编戏曲以代演说，不但民智可开，而且民隐上达。……今不欲开化同胞则已，如欲开化，舍编戏曲而外，几无他术。^②

其思想逻辑，跟梁启超《传播文明三利器》（1899年初刊）、欧榭甲《观戏记》（1903）、陈

① 三爱（陈独秀）《论戏曲》（1905），阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，中华书局1960年版，第54、55页。该文原载《新小说》2卷2期，1905年。但据台湾学者李孝悌考证，在此之前的1904年8月，《安徽俗话报》曾发表过该文的一个白话文本，内容与此相同。见李孝悌《清末的下层社会启蒙运动：1901—1911》，第169页。

② 《编戏曲以代演说说》，《大公报》1902年11月11日论说栏。转引自李孝悌《清末的下层社会启蒙运动：1901—1911》，第163—164页。

独秀《论戏曲》(1905)、箸夫《论开智普及之法首以改良戏本为先》(1905)、天僊生(王钟麒)《剧场之教育》(1908)等如出一辙。其源头则可追溯至日本文部大臣犬养毅的说法,他认为近代日本“普及文明之法”(实即启蒙之法)有三:一曰学校,二曰报纸,三曰演说。台湾学者李孝悌《清末的下层社会启蒙运动:1901—1911》一书,对此有深入而详备的论述,可资参考,兹不赘述。

演说与演戏,表面看是宣传的需要要把它们结合到一起,而深层原因却是二者具有同质性。首先,中国戏曲具有强烈的抒情性,这就为它接纳同样是主观性很强的演说提供了机会。新戏剧正是利用了这个便利条件,轻而易举就把演说引进了戏曲创作。其次,演说跟演戏一样,都是与受众的现场即时交流,而且可以互动。第三,演说跟演戏都具有动作性。演说主要是一种语言动作,而演戏除语言之外,还有大量的形体动作。演说如能艺术地操控声音之抑扬顿挫、轻重缓疾,再配以适当的形体动作,如手势、姿态等,其效果或许不亚于演戏。第四,演说人和演员一样,都须有强烈的表现欲、言说欲,否则便不能登台演讲。可以说,因为二者都是表演,本性相通,所以才能结合在一起。另外,传统也是一个不容忽视的因素。正如李孝悌所说:“毕竟,在过去千百年中,戏曲和宗教是形塑中国下层社会心灵世界的两种最重要的工具;在宗教普遍受到知识阶层的挹伐、扬弃,而新的、更有效的教化媒体尚未出现之际,戏曲很自然就成为再造人心的最佳选择。”^①

再说内因。首先是表达思想的迫切需要。在内忧外患的逼迫下,梁启超等启蒙思想家,急欲借戏剧宣传自己的主张,以唤醒民众,救亡图存。而可供他们利用的艺术资源又极其有限,除了本土的戏曲小说之外,几乎没有其他可资参照的东西。因而旧瓶装新酒,旧庙新道场,成了他们唯一的选择。利用传统戏曲言情之便利而代之以说理,要比完全转换思维方式,虚构一个完整的故事容易得多。所以,新戏剧里到处充斥着赤裸裸的说教,就是顺理成章的事情了。正如《少年登场》作者所言:“挥毫组织南北套,苦心演说兴亡调,无意发牢骚”,只想着将那昏睡的国民“唤醒他一番”,“重铸新民脑”。^②

因为戏是演给人看的,演说不仅面对剧中人,更面对广大看客,故以通俗、流畅、犀利为要,白话当然是最佳选择。所以,“新戏剧”每遇演说,多以白话出之,而曲唱甚少。但也有以曲为主者,如《新罗马》第六出写玛志尼组织新党“少年意大利”,则“以韵文叙述其宗旨方法,实属至难之事,前此曲本未尝有此境界也,读者当观其苦心遣辞处”^③。既然以韵文说理有诸多不便,何不以白话取而代之呢?因而,演说直接推动了近代戏曲语体从韵文到散文、从文言到白话的变迁。

其次是戏剧思维的限制。在西方近代戏剧观引进中国之前,“新戏剧”的作家们仍视戏曲为抒情的艺术,而不太注意叙事方式。传奇关注故事和人物,即题材本身的离

① 李孝悌《清末的下层社会启蒙运动:1901—1911》,第164—165页。

② 无名氏《少年登场》(1903),阿英编《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》,第648页。

③ 梁启超《新罗马》(1902),阿英编《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》,第544页。

奇曲折,但很少在艺术虚构上出奇制胜,剧情总不外悲欢离合大团圆,结构则总是一人一事一线到底,千篇一律,很少变化。当作者面对新题材、新人物时,一方面是创新的要求,一方面是传统的钳制,二者互相纠缠,割不断,理还乱,常令人困苦不堪。梁启超写《新罗马》、《班定远平西域》,洪炳文作《警黄钟》、《后南柯》,都曾为其所苦。在这场新旧戏剧思维的冲突中,多数作家未能走出旧戏的牢笼,最终还是选择了近似于抒情的方式,以演说为中心来谋篇布局,把自己的思想主张直接讲给别人听。演说既是思想,也是行动。

晚清新戏剧创作,多数半途而废,未及卒章,原因何在?首先便是演说与思想短路,使得情节的重要性降低,性格也变得无足轻重。而演说是自由的,它跟着人物走,可以随心所欲地穿插在戏中,而不受情境的约束。详考晚清那些未完的新戏剧,便不难发现,情节可以忽略,性格可以马虎,唯演说不能少。只要作家觉得他的思想已经被演说出来,戏就很难再写下去了。洪炳文是个多产作家,其《普天庆》、《后怀沙》等几个时事题材的演说戏,都只一二出即无疾而终,倒是虚构的寓言剧《警黄钟》、《后南柯》,情节曲折,结构繁难,反倒得以完成。梁启超的《新罗马》亦未完成,主要原因大概也在于此。还有吴趸人(作者原署“佛”)的《邬烈士殉路》(1907),取材时事,主题与《潘烈士投海》类似,写一路校学生邬钢,反对将浙江路权卖给英国,壮烈殉死以唤醒国人的故事。作者原拟写十出,并在第一出后附有《剧目预告》,但仅见二出即无下文。由《剧目预告》可以看出,该剧从邬烈士殉路写起,直到收复路权结束,意在唤起人民的主权意识和爱国精神。当主人公演说过“款一借路即亡,路亡浙亡,浙江亡,即中国亡”^①之后,大概作家感到其用意已经实现,戏没有必要再续写下去,所以就来了个无疾而终。表现对象和表现方式未经分化和发展,即在低层次上短路相接,大概是这些作品未能卒章的主要原因。其次是剧本创作脱离演出实践。晚清新戏剧多为案头剧,是写出来的戏,而非演出来的戏。演出来的戏或为演出而写的戏,必须有一个完整统一的构思,让思想倾向从情节和场面中自然而然地流露出来。案头剧则不然,案头剧可以随便写,随便说,全然不顾观众期待和演出的完整性。当作家认为其思想已经借着演说,完全传达给读者的时候,他随时可以终止其创作。

主观原因之三是人物塑造的需要。晚清新戏剧是启蒙的戏剧,主人公多具思想家和宣传家气质。塑造这样的人物,演说也许是最适宜的办法。从《新罗马》到《潘烈士投海》,主人公最能打动人心的动作,大概就是那些大段的演说了。演说既展现了主人公的品格,也传达了作家的思想,这也是它大行其道的原因之一。

演说进入戏曲之后,与之形成互动关系,一方面促使戏曲做出诸多结构性调整,一方面演说自身也发生了质的变化。从共时角度看,演说跟新戏剧的互动,集中体现在两方面。一是演说的形式,以说白为主,但受传奇、杂剧或地方戏传统的牵制,有时也

① 佛(吴趸人)《邬烈士殉路》,《月月小说》第11号,光绪丁未年(1907)十一月。

以唱出之。如《轩亭冤》(1907)传奇,^①从秋瑾的家庭矛盾写起,然后是出洋、归国、创会、喋血,最后止于虬髯客哭墓吊唁。全剧以秋瑾的几次演说为主线,中间穿插着一些独白和对白。虽然有辩驳,但并未形成真正的戏剧冲突,情节支离破碎。第二出《演说》,写“秋瑾姊姊在学堂演说放足”,主体是秋瑾的长篇说词,但依传奇体例,中间仍穿插着少量简短的唱段。显然,演说使散行的白话成为主要表现手段,而曲唱则完全沦为附庸了。二是演说题旨宏大。主角常以“我中国”、“我女界”、“中华儿女”的代表自命,借一点由头,随意上纲上线,引申发挥,给新戏剧注入许多流行话语。这些话语,大都脱离了具体的戏剧情境,而沦为赘疣或异物。外国人讲演,大量使用“赤县神州”、“华夏”、“中原”、“哥老会”、“洒家”之类中土词汇;中国古人说话,却夹杂着日语、英文,满口“进化”、“尚武”、“自由”、“平等”之类新名词,如此等等,不一而足。梁启超的《新罗马》、《班定远平西域》堪称为其先者。

从历时角度看,演说进入戏曲后,先是随意穿插,如《新罗马》、《断头台》,而后逐渐收缩到重要场面或关键处,如《轩亭冤》、《潘烈士投海》等,其独立性消失而转化为新的戏剧元素,推动着新戏剧向对话剧方向演变。感惺《断头台》(1904),第一出《党争》,或白或唱,都是净扮山岳党首领一人的演说。第二出《受审》,则是一群戏场面,演说变成了唇剑舌枪的辩难。演说本来就是某个角色台词的膨胀,它压制了对手的行动,因而显得畸形,不自然。因而,随着创作经验的积累,特别是演出实践的锤炼,演说向对话转化的趋势越来越明朗。《潘烈士投海》较长的演说只有两段,一为主人公在上海总商会的讲演,二是毛庆蕃赴潘府吊唁的说辞,一说一唱,其余的都作为对白处理了。

演说从一种时兴的社会行为转化成艺术元素以后,对戏曲创作的影响是多方面的。从正面看,它给中国戏曲带来许多新思想、新观念,使之从愚民的工具变成启蒙的手段,从而大大提升了中国戏剧的人文境界。其次,演说作为一种新型话语,既不同于传统的韵白,也不同于旧戏的京白、苏白,它是普遍化、口语化、散文化的。把它作为戏剧结构的基础,诚然带来了诸多问题和弊病,但也隐含着把说话上升为艺术和向话剧发展的可能性。第三,演说是一种全新的戏剧动作,演说取代唱念而成为主要表现形式,意味着中国戏剧艺术的重心开始从抒情转向动作。虽然其中还残留着自报家门、代为叙事、插科打诨之类传统元素,但一种以自然动作为基础的新型戏剧已经初露端倪。而从负面看,新戏剧对演说的过分倚重,则直接催生出文明戏里“言论正生”(或称“言论老生”)这个前所未有的戏剧行当,以及根深蒂固、贻害无穷的说教传统,并使这种新兴的民族戏剧最终戴上了“话剧”这顶帽子。

① 《轩亭冤》作者署名“萧山湘灵子”。据今人梁淑安考证,实系浙江桐乡人张长,左鹏军则认为是浙江萧山人韩茂棠。梁说见其《近代曲家考辨》,《作家报》1996年9月21日刊载。左说见其《晚清民国传奇杂剧考索》,人民文学出版社2005年版。

论 20 世纪八九十年代香港的先锋话剧创作

南京大学文学院 洪 宏

20 世纪 80 年代以来,香港的实验性先锋话剧探索十分活跃,到了 20 世纪 90 年代,它进而成为香港戏剧发展的主流。这种戏剧虽然也关注香港和港人的前途命运等重大社会现实问题,但是,那些通常为社会写实性戏剧所关注的叙事主题,在先锋话剧大多已经退居幕后或成为背景,先锋戏剧家转而把艺术表现的焦点集中到个体人的内心世界,以及人与世界和他人之间的关系层面。而且,香港的先锋话剧所具有的强烈的现代主义、后现代主义特征,也使其呈现出与基本坚持现实主义方法的社会写实性戏剧迥然不同的艺术风貌。

香港的实验性先锋话剧就其主要倾向而言,大致可区分为现代主义和后现代主义两大类。现代主义创作以荒诞派风格为主,也有一些剧作具有象征主义特征;在后现代主义话剧中以“解构/拼贴戏剧”较有文本意义,而另一类激进反戏剧、反文本、反语言的所谓“意象戏剧”其内涵则十分薄弱。香港的实验性先锋话剧主要有:潘惠森的《废墟中环》和《三姊妹与哥哥和一只蟋蟀》、陈志桦的《钓鹰》和《狷獠狷獠擒高擒低》、陈敢权的《星光下的蜕变》、陈炳钊的《家变九五》和《韦纯在威斯特堡的快乐旅程》,以及张达明的《疯雨狂居》、邓树荣与詹瑞文的《无人地带》、詹瑞文与甄咏蓓的《两条老柴玩游戏》、荣念曾的《百年孤寂》、林奕华的《我×学校》等。

一

在香港的实验性先锋话剧中,具有荒诞派色彩的现代主义戏剧分量较重,成就也相对突出。其中,潘惠森的《废墟中环》和《三姊妹与哥哥和一只蟋蟀》是两部有代表性的剧作。

两幕剧《废墟中环》写香港最为繁华的中环,某一天在两个坐地铁来上班的相互陌生的男女眼中突然之间变成一片废墟,那情形“比世界末日更惨”。中环是香港最为繁华的地带,是香港也是高度发达的现代社会的象征,而中环竟一夜之间成为废墟,这显然是荒诞的。剧作如此荒诞的想象,表达的是对现代生活世界荒诞性的思考。这种思考,显示出戏剧的存在主义主题和荒诞派风格。在西方,存在主义及其影响下的荒诞派戏剧,对滋生两次世界大战的西方文明,表现出深刻的绝望感和虚无意识,现代文明给人以前所未有的虚幻性和噩梦感,正如尤涅斯库所指出的:“生活

就是一场噩梦。”^①《废墟中环》表达的正是类似的现代文明幻灭感与生活的梦幻性。

当然,从现实层面上说,中环突然成为废墟,毕竟只是剧中男甲和女甲的幻觉(地铁中环站出口因正在修路而被弄得形同废墟,男女主人公等车时间久又心里焦急而有点精神迷乱),因此,它只是剧作所设置的一种荒诞性情境。荒诞情境的设置,目的是要探究为日常生活表象所覆盖的存在的本真性,因为在日复一日的程式化的常态境遇中,在强大的生存压力下,人们很难对生活的真相和生存的意义进行追问。剧中的男甲和女甲长期在中环打拼,而像他们那样出入于中环,又被认为是体面与成功的象征。那么,中环对他们来说意味着什么?他们在中环如此打拼的生存意义又是什么?剧作让主人公置身于如此特殊的境况之中,让他们摆脱对现存秩序的依附和日常生活的惯性,来回顾和思考生活。结果,在这种特殊的情境中,这对平时即使千百次相逢也无暇相识的男女,终于开始交流,开始回顾并谈论各自的生活和感受。于是,中环也在其荣耀、辉煌,甚至是神圣的表象背后,呈现出另一种真实的景象:在这里,人们相互防范,彼此冷漠却又外强中干;在这里,激情被冻结,灵魂被收买,青春被断送;在这里,人的尊严被嘲弄,连爱情也变得机械、麻木……总之,在他们的心中,中环其实早已成为废墟,甚至是坟墓。这样,生活和世界终于显露出其虚幻性和荒诞性,中环之成为废墟也不再只是幻觉,而是一种更内在的真实。剧作对现实所做的看似荒诞的假定,最终就这样通过“表达个人内心深处的感觉”^②而揭示出其原本就荒诞的本来面目。

如果说《废墟中环》因对生活真相的揭示和对生活世界的总体性思考,而表现出明显的现代主义式的宏大叙事和哲理思索的话,那么,六场话剧《三姊妹与哥哥和一只蟋蟀》则回到日常现实和生活细节本身。前者着意从哲理层面揭示现实世界的荒诞性,后者更注重呈现普通人生存状态的荒诞性。此剧叙述父母已经去世的三姊妹娉、冬、琦和哥哥炳共同生活在一座破旧、凌乱的狭小公寓里。炳失业在家,一只蟋蟀成了他生活的中心;琦大学毕业一年也没有工作,整天沉浸在明星梦和爱情幻想之中;有些智障的冬,只知道抱着吉他玩;娉则满腹牢骚,认为哥哥不负责任,妹妹不管家事。实际上,除了智障的冬,其他三兄妹虽然智力正常,但精神世界显然也都存在不同程度的障碍。因此,他们虽同处一屋,却都生活在各自的天地中,他们虽然也在说话,却像不同声部的独白。剧作以炳与蟋蟀的异样感情、琦对生活的离奇幻想以及娉在家中穿起雨具、四处摆放塑料桶以防屋漏等荒诞的生活情形,显示出他们生存的异化状态,以及彼此之间的难以交流、互相隔膜、不能沟通,也预示着他们的家庭、亲情和各自的生活正面临着崩溃和坍塌的危机。

《三姊妹与哥哥和一只蟋蟀》是潘惠森“昆虫系列”剧作中的一部。通过“昆虫系列”戏剧的创作,潘惠森表达的是对生活中那些艰难生存的普通人的关注,“社会里面,还有许多人,生病的还在生病,不快乐的还在不快乐,沮丧的继续沮丧”^③,因而,他

① [法]欧仁·尤涅斯库《我越来越困难了》,李化译,《法国作家论文学》,三联书店1986年版,第580页。

② 潘惠森语,见《香港话剧访谈录》,香港戏剧工程2000年版,第223页。

③ 潘惠森《意象和语言》,《香港戏剧学刊》第3期,2002年。

用“昆虫”来隐喻那些卑微却有着顽强生命力的普通人。对普通人生存状态的关注,使《三姊妹与哥哥和一只蟋蟀》等剧有着某些与写实性戏剧相似的“写实”外观,但正如作者所言,“我的东西表面上很 realistic(写实),但其实一点也不 realistic”,而且“骨子里非常超现实”^①。的确,该剧的“写实”外观,目的不是客观呈现,而是要穿透这业已畸形、异化的怪诞现实,显露生存的荒诞本相。因此,“写实”外观之下,表现的是与社会写实性戏剧迥然不同的超越性的形而上特征。而且,剧作对怪诞生活情境的设置和呈现本身,也使其“写实”的形态和内容与社会写实性戏剧明显不同。无论是内蕴还是整体形式外观,《三姊妹与哥哥和一只蟋蟀》都表现出与荒诞派戏剧更接近的现代主义特征。

除潘惠森的剧作外,张达明的《疯雨狂居》、陈志桦的《狷窿狷罅擒高擒低》、邓树荣与詹瑞文的《无人地带》等也具有荒诞色彩。

《疯雨狂居》写被连绵不断的大雨围困在一间乡村咖啡屋的一帮朋友,他们对欲望、道德、婚姻等问题的想象和论辩。在百无聊赖之中,他们甚至玩起互换身份,借以表达各自内心隐秘的游戏。剧作写出了天气的荒诞——“疯雨”,和在困局之中生活的无聊与荒唐——“狂居”,这些正是对人类处境的荒诞、生活的无奈和彼此孤立无援境况的深刻隐喻。《狷窿狷罅擒高擒低》在现实与神话/传说相似的魔幻主义情境中,揭露战争的疯狂及其给人带来的沉重心理创伤。为了达到“利用战争,去尝试细诉一个超越战争的故事”^②的目的,剧作设置了很多具有魔幻主义色彩的荒诞情节,如假脚能够移动,男孩在铁塔顶端突然消失,瞎眼的爷爷竟能准确无误地开枪打中敌军司令的眉心,等等。而这些荒诞现象的出现,又都与战争有着内在关系,或者说,是战争的残酷与疯狂使世界和人民陷入了某种怪诞和疯狂的境地。《无人地带》所描写的内容本身就很荒诞,S和J因为相貌难看而被抓入狱,坐了五年牢之后,警官让他们给观众表演,以观众投票看他们是否有幽默感来决定是否继续让他们坐牢。结果,由于警官发错了指令,本来是表演幽默的他们,竟玩起了“虐待”。这些荒唐不经的内容本身,就极具隐喻性地表达了现实的荒诞和人生的残酷。

二

大体属于现代主义范畴的香港实验性先锋话剧,除了潘惠森等的荒诞戏剧外,还有以陈志桦的《钓鹰》和陈敢权的《星光下的蜕变》为主要代表的可以称之为象征主义的戏剧。

陈志桦的五场话剧《钓鹰》象征主义意味十分浓厚。与大多数现代主义戏剧一样,《钓鹰》没有复杂的情节、结构和人物性格塑造。戏剧围绕三个人物,在三处空间展开

① 潘惠森语,见《香港话剧访谈录》,第224页。

② 陈志桦《〈狷窿狷罅擒高擒低〉前言》,《香港戏剧学刊》第2期,2000年。

叙事。雄是剧中主要人物,戏剧通过侧面叙事和正面表现两种方式勾画他的形象。通过他的同事明在警察局回答警察的讯问,剧作勾勒出他人眼中的雄的形象轮廓:雄结婚已经八年,是垃圾堆填工地钻采机器(俗称“炮机”)操作工。他能忍受恶劣的工作环境,平时有说有笑,下班后就回家,从不和同事外出消遣。他不但不敢和明等在工地玩“钓鹰”游戏,甚至连已经死了的鹰都不敢看一眼。总之,在明的眼里“他没什么不正常”。剧作还通过正面表现雄和明在工地的交往,证实明在警察局的交待是真实的。显然,明所交待的,是雄作为一个社会人的形象。然而,剧作通过雄的家庭生活,展示了雄不为人知的另一面。在家中、在妻子面前,雄是一个陷入性苦闷的颓废、沮丧的男人。他酗酒无度,满口污言秽语,在冷漠的妻子面前时而自卑,时而又充满着病态的性幻想。最后,处于绝望境地的雄,选择在工地以自己作为钓饵去“钓鹰”的方式自杀。剧作运用类似交叉蒙太奇的场景转换,把雄的社会形象与私人生活所存在的巨大反差及其悲剧结局呈现出来。

在《钓鹰》中,主人公雄的困扰及其悲剧显然“来自他无力去满足自己作为‘雄’性的要求”,相应地,剧作表达了“从最基层的人欲角度去探讨追求自我满足的迫切感”这一内涵。^①不过,情形并非仅仅如此,《钓鹰》如此题材和形象表达实际上还具有更深层的蕴含。

对于《钓鹰》而言,把雄的悲剧仅仅看做一个个体事件,并由此而去寻找剧作的意义是不够的,必须考虑到其所具有的广泛、深刻的象征涵义。因为,从根本上说,《钓鹰》不是社会写实性剧作,而是象征主义特征明显的现代主义戏剧。首先,剧作以性心理为载体,表达的是象征主义常见的主题——心灵苦闷。在剧作中,雄的性苦闷正是现代人生活和心灵苦闷的象征。对现代人来说,日益异化的文明所造成的生活的重压,以及精神生活的日渐干枯,是生存苦闷的根源。人类生活甚至面临着退化到动物性生存的境地,即社会性工作逐渐异化为肉体生存之需,而家庭生活和夫妻感情也似乎主要由性的满足所维系。雄的生活正是如此。虽然他很讨厌恶劣的工作环境,但为了生存,他必须付出超乎常人的忍耐力;而回到家中,性的困扰则主宰了一切。雄社会形象的“正常”与家庭形象的怪异,看起来充满矛盾和悖谬,实际上都根源于其生存的苦闷。因此,雄的生存处境实际上正日益成为现代人心灵苦闷的象征。其次,《钓鹰》的叙事情境具有象征主义色彩。剧作主要在三处空间展开叙事,其一是警察局。警察局是暴力的象征,意味着自由的丧失。而且,在剧中,只有被讯问者明的回答,而代表暴力和权势的讯问者的形象和声音却无处可寻。因而,弱势者的被迫性独白,就构成此处空间的戏剧情境,其象征意味显而易见。其二是堆填区工地,也就是雄的工作场所。这里是一个纯粹的垃圾填埋处,其情形之恶劣可想而知,用剧作家自己的话说“像地狱”^②。在如此恶劣的环境下,雄的工作是日复一日地开着单调乏味的钻采机器,臭

① 方梓勋《〈香港话剧选〉序》,方梓勋、田本相编《香港话剧选》,文化艺术出版社1994年版,第31页。

② 见《钓鹰》的作者自述,方梓勋、田本相编《香港话剧选》,第328页。

气熏天地采挖垃圾样本。剧作以此情境象征某种异化的现代人类处境的意图也很明显。第三处空间是雄的家。陪伴雄的只有一台永远播放 20 世纪 60 年代旧电影的电视机,而且电视里面的男女主角也总是在争吵。这里没有温情,只有焦虑和冷漠。家庭应该是人类情感与心灵的归宿,但剧作中,家显然已是另一种形式的废墟。剧作借此象征,喻示人类生存正面临彻底的绝境。第三,《钓鹰》的象征主义特征还表现在一系列象征意象上。从剧名“钓鹰”到主人公雄开着“炮机”在垃圾堆钻洞,还有“雄”、“英”(与“鹰”谐音)等人名,都是与性因而也与剧作的主题内涵有关的象征意象,这些重要的戏剧意象显示出剧作的象征主义意蕴。最后,剧作在戏剧叙事时使用暗示、“留白”等常见的象征主义手法,使它也在一定程度上带有西方象征主义剧作常有的神秘主义意味,如雄给妻子煮的是否真是死鹰的汤?雄的妻子脖子上缠着钓鹰用的鱼丝意味着什么?她是否死去?雄清早起来,满身泥沙,果真是为了寻找被风吹掉的帽子吗?等等。这些疑问无疑为剧作增添了神秘色彩,也为读者或观众提供了较大的想象空间。

陈敢权的独幕剧《星光下的蜕变》就其深层意蕴而言,也是一部象征主义戏剧,虽然从表面上看,它更像一出浪漫童话剧。《星光下的蜕变》情节叙事充满着浪漫诗意,它写的是大白菜威尔生与小毛虫莎洛蒂之间美丽、哀婉、动人的感情故事。它们在灿烂星光下经历了相识、相爱的美好时光,莎洛蒂也依靠威尔生的无私奉献,而蜕变为一只美丽的蝴蝶。然而,当莎洛蒂的梦想实现而要离开威尔生时,威尔生却无法接受莎洛蒂的离去。于是,莎洛蒂为了报答威尔生,也为了威尔生的要求而将自己的翅膀折断,献给威尔生。最后,威尔生经过感情的挣扎,决定遵从宇宙的定律,让莎洛蒂化蝶飞去。

剧作真实细致地描写了威尔生和莎洛蒂的情感历程,以及两者内在的矛盾和痛苦。对于威尔生来说,他知道,为莎洛蒂奉献自己本是宇宙的定律,但出于对莎洛蒂深厚的感情,当莎洛蒂蜕变成蝴蝶,并要按照宇宙的定律离去时,它却想超越这命定的宇宙规律,希望莎洛蒂不要离开自己。应该说,威尔生的心愿并不过分,这是它对莎洛蒂深厚的情感所要求的,不能简单地看做是它为自己的付出所提出的条件或想得到的报酬。对此,莎洛蒂也是理解的。然而,对莎洛蒂来说,折断翅膀,不去飞翔,如此违背宇宙的定律当然是痛苦的,但是,选择离开威尔生,不仅在道义上会深深负疚,而且在情感上也无法割舍。至此,剧作生动地刻画了威尔生和莎洛蒂矛盾、痛苦的内心世界。

剧作为何要编织一个关于大白菜和小毛虫这个宇宙间根本微不足道的两个生物之间的动人故事?而且,还把它们内心世界表达得如此丰富、曲折、淋漓尽致?不难发现,戏剧家其实是在以物写人,以物事的离奇写人情的复杂。剧作探讨的是人类情感特别是男女爱情的矛盾与困惑。剧作家也坦陈,这部作品写了他对自己妻子的感情,^①这体现的正是剧作的象征意蕴。而且,剧作的象征性不仅表现在情感层面,还进

① 见《香港话剧访谈录》,第 209 页。

一步深入到哲理层面,其深层内涵也许在于,剧作通过大白菜和小毛虫的故事及其所象征的人类情感困惑,探讨了诸如情感与理智、生命的意志与宇宙的定律等哲理命题。陈敢权说:“我一向是个要强调剧本宇宙性的剧作人”^①,所谓“宇宙性”,也许正是剧作在象征层面的人生哲理意蕴。正是在这个意义上,《星光下的蜕变》根本上是象征主义的。

三

香港的实验性先锋话剧中,还有一些可称之为后现代主义的戏剧。这些戏剧受西方后现代主义戏剧理论和创作的影响,在颠覆传统、解构经典、挑战剧本、反抗语言等方面表现出鲜明的后代主义特征,从而与上述仍然程度不同地追问意义、描写人物、结构文本、重视语言的现代主义戏剧区别开来。根据反传统的激烈程度,香港后现代主义戏剧还可分为两类:一类可称之为“解构/拼贴戏剧”,这些戏剧虽然也解构经典、挑战“剧本中心”,但仍然或多或少地注重剧本和语言。这类戏剧主要有:陈炳钊的《家变九五》和《韦纯在威斯特堡的快乐旅程》、詹瑞文与甄咏蓓的《两条老柴玩游戏》、一休等集体创作的《人尽·诃夫》、陈敢权的《周门家事》、毛俊辉的《跟住个靚妹冲冲转》等。另一类则是所谓“意象戏剧”,完全反戏剧、反文本、反语言,其戏剧内涵十分薄弱。这类戏剧主要有:荣念曾与“进念”的《百年孤寂》、《中国旅程》、《列女传》、《香港二三事》、《中国文化深层结构》、《2001 香港漫游》等,林奕华与“非常林奕华”的《爱的教育》、《儿女英雄传》、《我×学校》等,以及何应丰、邓树荣与“刚剧场”的《元洲街茱莉小姐的最后一夜》,何应丰与“疯祭舞台”的《元洲街茱莉小姐不再在这里》,陈丽珠、纪舜文与“进剧场”的《闯进一棵橡树的年轮》,詹瑞文、甄咏蓓与“剧场组合”的《大食骚》,等等。

陈炳钊的十三场剧《家变九五》是香港“解构/拼贴”类后现代主义戏剧中较有代表性也较有现实内涵的一部。《家变九五》解构了卡夫卡小说《变形记》的部分情节。它讲述萨摩扎一天早晨醒来发现自己变成了一条大毒虫,全家陷入恐慌和哀伤。母亲为他夜不能寐,父亲则因烦恼而常常打骂萨摩扎的白痴儿弟弟,并因为不能忍受虫子的叫声而封起萨摩扎的房门。母亲把白痴儿送给传教士教育,但白痴儿一心想拯救哥哥。后来,三位表哥来到香港。不久,萨摩扎的尸体被装进垃圾袋,被神婆拖走。母亲把房子卖给了三位表哥而另买住处。父母和萨摩扎的妹妹与三个表哥一起旅游、合影。最后,萨摩扎从垃圾袋中爬出,一身推销员装扮,满怀决心展望前方。

剧作以后现代主义常见的怪诞而零乱的文本形式,隐喻了香港的历史巨变给人们心灵所带来的深刻影响,表现了部分香港人的“九七”焦虑,以及对香港未来的忧虑和迷茫。剧作糅合了香港社会写实性戏剧的某些叙事主题,也带有现代主义戏剧对人类生存处境的哲理思考,同时,它的叙事形态和文本形式又是后现代式的解构与拼贴。

① 陈敢权《〈1841〉与它的第十稿》,《戏剧艺术》创刊号,1987年7月。

戏剧风格的多样杂糅,也许正是其后现代主义的主要表征。不过,与西方后现代主义所表现出的游戏化、无意义等特征不同,《家变九五》在后现代主义外观下,仍然有一些虽然零碎但颇具深意的思索。

与《家变九五》类似,《韦纯在威斯特堡的快乐旅程》、《两条老柴玩游戏》、《人尽·诃夫》等也是类似形态的“解构/拼贴”剧。《韦纯在威斯特堡的快乐旅程》把卡夫卡《城堡》中的“城堡”意象解构为 V 城,描写四个名叫韦纯的年轻人寻找 V 城的旅程。在此过程中,剧作拼贴了香港的某些社会现实,隐喻了港人的身份焦虑。《两条老柴玩游戏》是对尤涅斯库《椅子》的解构与拼贴,它更多以两位老人翻来覆去的所谓“游戏”,取代原作百无聊赖的对话,从中拼贴进当代生活的某些碎片,表达了人生的荒诞和空虚。《人尽·诃夫》取材于契诃夫的戏剧,作者“尝试跟着契诃夫的脚步,创作一个从人物出发,透过人物的生存状态,反映人生窘困的戏”^①。剧作在对契诃夫戏剧的仿拟中,拼贴香港社会中小人物的人生百态,较有意义地勾画了香港人的生活状态和精神世界。此外,《周门家事》、《跟住个靓妹冲冲转》等也都是在类似的解构与拼贴中创造意义的。

与“解构/拼贴”类后代主义戏剧相比较,另一类所谓“意象戏剧”更具有前卫性和先锋性。“意象戏剧”中的“意象”,主要是指舞台视觉意象和听觉意象。由于这类戏剧强烈的反戏剧、反文本、反语言倾向,“有些戏剧艺术家根本不理会剧本,他们用物体、视觉形象、音响、即兴表演或者一些支离破碎、没有内在联系的语言或者信息进行探索性实验,来创作一个戏剧演出。”^②香港的后现代“意象戏剧”基本上就是如此。其中,荣念曾与“进念”、林奕华与“非常林奕华”等的戏剧具有代表性。它们主要运用身体语言或者多媒体组合演出的方式,探索现实、反思人生。例如,荣念曾与“进念”的《百年孤寂》就借用人物的形体动作及其所形成的舞台构图与节奏,来表现人类关于方向、位置、视野、行列、运动、重心等的探索。而林奕华与“非常林奕华”的戏剧在视觉意象的基础上,还注重展开听觉意象的探索,如《我×学校》在运用形体动作表达学校教育的机械、死板、沉闷的同时,还反复出现经济学老师讲解同一段课文的长篇念白场面,以此听觉性意象表达含义。总之,“意象戏剧”注重形式化痕迹浓重的舞台意象的营造,而戏剧内涵大多薄弱。

实际上,除了少数创作较为优秀外,香港的大多数后现代主义戏剧都存在重形式、重技艺以及嬉闹、粗糙等明显缺陷。造成如此状况的原因很多,其中重要的一点,是后现代主义反戏剧、反语言、反文本的激进戏剧观念,它使戏剧偏离艺术审美的轨道,丧失表现世界的有效形式,并最终趋于无意义。而这,显然是戏剧发展的歧途。好在香港戏剧家并没有停止对包括后现代主义在内的先锋戏剧实验进行思考和探索,他们期待着这样的戏剧出现:“有艺术性、有社会意识、有生活触觉,不是生硬的模仿表演,而是活生生的创作。”^③

① 一休《剧作者的话》,《千禧以前:香港戏剧 2000》,国际演艺评论家协会香港分会 2002 年版,第 325 页。

② [美]乔恩·惠特摩尔《后现代主义戏剧导演理论》,范益松译,《戏剧艺术》1999 年第 2 期。

③ 毛俊辉《聆听剧场的“声音”》,《香港戏剧学刊》第 2 期,2000 年。

《天朝上邦》创作断想^①

中国国家话剧院 李龙云

天朝意识与“支那人的气质”

——《天朝上邦》断想之一

一、《国事》与《天下事》——我的文学

《天朝上邦》三部曲由《家事》、《国事》、《天下事》三部多幕剧组成，其中第一部《家事》系根据老舍生前未竟长篇小说《正红旗下》改编。

三部曲的写作萌动缘自1985年。嗣后，在相当长的一个时期内，我曾长时间沉湎于一百年前的故人故事之中，并为所窥视到的中国人的灵魂而惊讶不已。那种感觉是那样复杂，很多时候甚至很痛苦。庚子之变中，联军是从京师东南破城的，城刚破，城西阜成门、西直门一带马上发生了大面积抢劫，而所有实施抢劫者都是中国人。

这似乎已成为中国人的一个传统。

据明代王秀楚《扬州十日记》载，庚子事变前约250年，当清兵入关疯狂血洗扬州时，一些扬州市民居然充当清兵的向导，并借清兵残酷搜杀造成的恐怖，向惊恐万状试图藏匿的同胞敲诈勒索，既勒索财物，也勒索性。

（己酉夏四月廿八日）忽有十数卒恫喝而来，其势甚猛，俄见一人至枢前，以长竿搦予足，予惊而出，乃扬人之为彼向导者，面则熟而忘其姓，予向之乞怜，彼索金，授金，乃释予，犹曰：“便宜尔妇也。”……诸卒乃散去。

初三日，出示放赈，偕洪姬至缺口关领米。米即督镇所储军粮，如丘陵，数千石转瞬一空。……夺米之际，虽至亲知交不顾，强者往而复返，弱者竟日不得升斗。

初五日，幽僻之人始悄悄走出，每相遇，各泪下不能作一语。予等五人虽获稍苏，终不敢居宅内。……其妆饰一如前日，盖往来打（劫）粮者日不下数十辈，虽不操戈，而各制挺恐吓，诈人财物，每有毙杖下者。一遇妇女，仍肆掳劫，初不知为清

^① 《天朝上邦》三部曲繁体中文版2006年2月由台湾御书房出版有限公司出版，简体中文版2007年元月首刊于《剧本》月刊。文中所引《天朝上邦》相关段落均引自2007年修订本，剧本未曾发表，属未刊稿。

兵为镇兵为乱民也。^①

很长时间了,我一直想搞清中国人血液里都有哪些东西,想认真表达一次我对中国人的理解。

1998年三部曲初稿草就;1999年其中的第一部《家事》,即话剧《正红旗下》整理完成并交付演出;2003年春夏之交三部曲全部完成。

重要的是2007年9月,我第一次摆脱掉种种束缚,对三部曲进行了重大修改,修改集中在《国事》和《天下事》。修改后的《天朝上邦》,无论与2006年台湾的繁体中文版相比,还是与2007年大陆的简体中文版相比,都产生了重大区别。这些区别包括:

1. 对洋教运动及西方传教士对中国影响的再评价;
2. 对义和团运动的再评价;
3. 剧中人已由旗人为主变为汉人为主;

4. 《国事》、《天下事》的关注重心已不再是平民,而是一大批形形色色的知识分子,尤其是他们的灵魂。其中既包括一批被中国国民性浸透了的灵魂,如琴圃大姐夫、那二爷、文大爷等;也包括一批“儒”(小恩海)、“释”(朗月大师)、“道”(曹甲三)诸家中色彩极端的人物;更包括鲁迅二三十年代笔下那批帮忙、帮闲、帮凶、西崽、“二丑”、“流氓”等诸“智识阶级”的前辈与先驱……

上述四点,以第4条最重要。

二、关于尾声

《天朝上邦》的尾声部分做了颠覆性调整。

庚子之变不久,清政府公布了一个长长的褒恤阵亡将士名单。

在《天朝上邦》的尾声部分,海顺二哥神情忧郁地出现在观众面前。

海顺:“昨天晚上我做了个梦。我梦见的,都是些死人……”

此时,成串的死人真的出现了!

先是满姑的父亲——他手里抱着杆长枪;

接着是金满囤——他的身体被五花大绑着;

再下边依次是:

那二爷——一脸正气,神色如怒目金刚;

恩海——脖子上拴着道粗重的绞索;

小恩海——手擎着三尺长剑,一脸决绝;

文子臣——正在用“指血”书写他的《金刚经》;

曹三甲——正身披被货走进漫天飞雪;

存翁——他手里攥着只鞋底子,神情无限忧伤……

^① 王秀楚《扬州十日记》,中国历史研究社编《扬州十日记》,上海书店1982年据神州国光社1951年版影印,第237、242页。

最后,朗月大师出现了!朗月大师身后捆绑着一根横木,整个身体正被扭曲成一尊受难的耶稣……

一百年前死去的中国人排成个巨大的圆圈,舞台开始旋转。此时,满姑的婆母手里拎着一串纸金银镲子走到舞台中央。她把金银镲子点着了。突然,老人撕人心肺地喊叫了一嗓子:“我那可怜的兄弟——哎——”接着哭喊了起来,“你怎么就这么走啦——

你就这么狠心——

扔下你这可怜的老姐姐——

你就不想想,你这个可怜的老姐姐——

她可怎么受得了啊——”

此时,舞台前区的平台升了起来,数十名老太太身穿孝袍子拥上舞台,满台的孝袍子!

老人们面对观众坐成一排,放声哭喊了起来:

“老姐姐,谁不知道咱们是本分人家儿啊——

咱们这是招谁惹谁啦!——

让咱们这是上哪儿说理去啊——

阎王爷他怎么就瞎了眼啦——

他凭什么让咱们先走一步啊——”

这是一种具有浓郁北京地域色彩的哭唱。长长的哭腔与即兴创作的夹白中间,夹杂着抽抽搭搭的哽咽之声。老人们借助手里的一方手帕,两臂时而伸向空中,时而拍向盘着的双腿。那种抢地呼天的哭唱,能让人想到中国北方的戏剧,你甚至可以说它是一种哲学。

风把她们满头白发吹得飘散开来。老人们似乎要把庚子年以来,甚至中国人多少世代的痛苦屈辱全部宣泄出来。在这里,哭唱的内容已不重要,这是属于她们所特有的表达感情的方式,是她们无奈中的唯一选择……

撕人心肺的哭喊有如一泻千里的江河,排山倒海一般,奔腾浩荡而去……

身处苦难中的中国人是那样无助,除了痛哭他们还能怎么样呢?

三、庚子之变的价值

1898至1901年,即庚子前后,既是这个民族苦难深重的年代,又是一个波澜壮阔的大时代。

庚子之变的实质,是继蒙古族、满族两次入侵,汉民族两次沦为亡国奴之后,中国人又一次集体沦为亡国奴。而鲁迅先生则说,全部汉民族的历史,“发祥时代”也罢,“中兴时代”也罢,“治”也罢,“乱”也罢,其实质不过是“想做奴隶而不得的时代;或,暂时做稳了奴隶的时代”,“中国人向来就没有争到过人的价格,至多不过是奴隶”。

在我看来,庚子之变的最大价值,是中国人借此充分展示了自己血液里那点东西,

充分展示了国民的灵魂，从而为后人提供了一个反观自身的机会，而绝不仅仅是一点一点什么屈辱感和一点点所谓的爱国主义。

四、“居天地之中者曰中国”

宋人石介有书《中国论》：“夫天处乎上，地处乎下，居天地之中者曰中国，居天地之偏者曰四夷”。

中国人历来以世界文明中心自诩，灵魂深处深藏着“华夏文化中心主义”，而有清以来尤甚。因此，在西方人的文化入侵面前，中国人，尤其是士大夫与形形色色的知识分子，自然会有一种摆脱不掉的屈辱感，深恐传统文化消亡。恐惧感、屈辱感与灵魂深处根深蒂固的中华中心主义“二患交伐”，造成了种种极端心态——“中国人对于异族，历来只有两样称呼：一样是禽兽，一样是圣上。从没有称他朋友”。

五、西方传教士与中国

怎样评价洋教运动及西方传教士对中国的影响？

我一直觉得，绝大多数西方传教士是虔诚的布道者，拥有人道主义情怀，而并非文化间谍。这从《拉贝日记》，从自庚子之变直至南京大屠杀中众多传教士的行为中可以得到证明。

在将中国介绍给西方人这一过程中，西方传教士们的文章曾产生过重要影响。而在早期传教士们的笔下，第一次在西方人面前撩去面纱的中国人的形象曾十分美好。

嗣后，开始发现与研究中国人气质的，也恰是西方传教士。

最典型的例子是美国传教士明恩溥的《支那人的气质》。鲁迅读到的是该书的日文版，他对这部书是如此重视，认为这是一份生动的教材，中国人应借此看清自己，以至在他去世的前一年仍在期盼有人能将它译成中文。该书对鲁迅的影响是这样深刻，有人甚至认为它是《阿Q正传》创作的诱因之一。

但并非所有人都赞同鲁迅的见解。20世纪90年代，一位北方籍作家曾撰文，指责鲁迅在充分肯定《支那人的气质》的同时，忽视了西方传教士灵魂深处的西方中心主义。实际上，鲁迅对西方文明像对东方文明一样，从来抱有高度警惕。这与鲁迅呼吁重视中国国民性的研究，及对西方传教士文章的推荐完全是两回事。

应该说明的是，马克思主义、共产主义学说也属西方文明。鲁迅的警惕不仅包括欧美政体，他同时也隐约预感到了苏俄类政体的可怕与危险，这在近年来的鲁迅研究成果中已属不争事实。在鲁迅私下的书信里，在他与冯雪峰的交谈中，他的一些言论令人感到惊心动魄。而近年来所披露的毛泽东与罗稷南在1957年的那段著名的对话，则深刻地体现了鲁迅思想中那种先知的的光芒。

还需要说明的是，在《天朝上邦》三部曲中，我笔下那位正直的金牧师的潜意识里是深藏着“西方中心主义”的。所不同的是，连金牧师自己似乎都没意识到……

六、文明的隔阂

在《天朝上邦》三部曲中,东西方两种文明的冲突几乎随处可见。

在文大爷家的家宴上,满翰林鲍幼公决定教训一下“幼而失学”的“洋老道”,而做出的姿态则是与“洋老道”讨论点学问。

鲍幼公冲金牧师一抱拳:“金牧师,向您请教!听说你们美国话里头‘叔叔’和‘大爷’不分?”

汉翰林沈小山怕洋老道没听明白:“这么说吧,美国话里,‘叔儿’怎么说?”

金牧师:“叔叔?”略一思忖,“安扣(uncle)。”

鲍幼公:“那么,大爷呢?”

沈小山:“就是,伯父,”吃力地解释着,“就是你爸爸的哥哥!”

金牧师:“我爸爸的哥哥?”略一思索,“安扣!”

鲍幼公:“也是安扣?”

金牧师:“准确点说应该是(读英文),也就是‘比自己父亲大的兄弟’……”

鲍幼公困惑地:“比爸爸大,那不明摆着就是大爷吗?怎么还兄弟呢?”

文大爷也开始困惑:“那,要是舅舅呢?”

金牧师:“安扣。”

文大爷:“那要是姨父、姑父呢?也‘安扣’吗?”

金牧师:“安扣。”

鲍幼公咂了一下嘴:“合着所有平辈的男人一律‘安扣’? 哟,那不没大没小了
吗?”鼻子翹上流出了轻蔑。

沈小山追问道:“那要是‘兄弟’呢?‘兄弟’怎么说?”

金牧师:“‘兄弟’是(读英文)。如果细分的话,‘哥哥’可以说是‘比自己年龄大的兄弟’;‘弟弟’可以说是‘比自己年龄小的兄弟’……”

鲍幼公:“怎么那么费劲呢?”

金牧师同样不解地:“有什么不对吗?在俄语里不也是这样的吗?叔叔、大爷、姑父、舅舅,一般都称为‘加加’,没有中国话分得那么细……”

文大爷脸上流出冷笑:“那么,你们美国人有没有‘姐夫’‘小舅子’一说呢?有没有‘姑爷’‘老丈人’一说呢?”

沈小山:“照您这么说,就更不会有‘连桥儿’‘担儿挑’了吧?假如是事都不分大小,吃饭上桌时,上下首怎么分呢?”

金牧师遇到了从来不曾遇到的难题:“‘担儿挑’?‘连桥儿’?”

鲍幼公:“对呀!金牧师,咱们这么说吧,比方说,这个过厅里”,手一指花厅后边摆着的连三,“上首,连三头喽八仙桌两边,坐北朝南两把椅子;下首,东西向,各两把椅子。一拨儿客人进来了,怎么坐?”

金牧师:“中间,一般是主人坐……也可以随便坐……”

鲍幼公：“要是进来的客人不是平辈儿，不都是‘安扣’。而是老家儿、长辈，比方说，是大妗子、大舅妈呢？”

金牧师：“那，同样可以随便坐。另外，可以坐，也可以不坐，大家随便……”

沈小山急了，自言自语道：“我今儿非他妈跟他较较劲不可！金牧师！假如！我是说假如，说公公坐在这儿，儿媳妇来了，也许她坐吗？”

金牧师：“当然可以啦！为什么不呢？”

鲍幼公脸憋得通红：“金牧师，那，要是屋里就一个座儿！外加上赶寸了，屋里又就剩下了老公公跟儿媳妇俩人，您说，怎么坐？”

金牧师十分轻松地：“儿媳妇高兴坐就坐，公公喜欢站着，就站着。如果公公喜欢给儿媳妇削只苹果，就削只苹果。反过来，如果儿媳妇喜欢弹钢琴，她邀请公公唱支歌曲，一般情况下，公公也不会拒绝，站起身，唱一段……”

鲍幼公吸了口凉气：“公公跟儿媳妇弹琴唱歌？好嘛！明儿公公给儿媳妇搓澡得啦！”

七、《支那人的气质》与《中国论》

当“公公、儿媳”类的讨论已在中国人心中引起极大不快时，金牧师则浑然不觉，仍在侃侃而谈。

金牧师：“在我们西方人眼里，中国人的一些思维方式同样也使我们很困惑。西方人一直在研究中国人，我带来了一本书，”说着把一函装帧精美的图书放到了桌面上，“这是五年前纽约出版的，《支那人的气质》……”

鲍幼公心存芥蒂，眯起眼看了看书的封皮：“都是洋文？”

文大爷同样引起了警惕：“书里写了点什么？”

金牧师：“书里讲到中国人的‘面子’；中国人的‘节俭’、‘孝顺’；包括中国人的‘缺少同情心’、‘轻蔑外人’，比如像我这样的美国人……”

沈小山明显露出不快：“外国人能懂中国人吗？这是什么人写的？”

金牧师：“作者叫史密斯，中国名字叫明恩溥，是美国公理会的传教士，1872年来中国，一直在农村布道，从事慈善事业，不能说不了解中国。比如，他书里写到一个农民推着个小车，车轱辘总是发出吱扭吱扭的响声。史密斯对他建议说：噪音让人很痛苦，你抹上点油它就不响了。可那个农民就是不听，照旧那么吱扭吱扭地推来推去，对噪音似乎很麻木……”

金牧师的讲述一下子伤了所有在场中国人的面子。

鲍幼公哗啦站起身：“点油？点油那得花钱！”

沈小山一把按住鲍幼公：“金牧师，我没给您带书。中国书多，带不过来。”

金牧师丝毫没察觉到对方的愤怒：“没关系，以后有机会你再带给我。”

沈小山：“有一本书，《中国论》，您听说过吗？”

金牧师：“《中国论》？”

鲍幼公：“他他妈不可能听说过！”

文大爷厉声喝道：“雨声！”

沈小山：“写书的人叫石介，石守道，宋朝人。一千多年了。那阵儿还没你们美国呢！”手扶着桌上的《支那人的气质》，“更甭说你们这史密斯了。”

金牧师并不反感地点着头。

沈小山：“大清朝，你们外国人又叫中国。知道中国是什么意思吗？石介说：天处乎上，地处乎下。”一字一顿地，“居天地之中者曰中国，居天地之偏者曰四夷，中国，在天地的正当间儿！天朝上邦！四夷，东西南北，‘毛衣穴居’、‘有不火食者’——连火都不会使！吃生肉！切点生东西一拌，叫沙拉！公公儿媳妇一块儿弹琴唱歌……”

金牧师一直在认真思索石介的理论：“好像不能说中国在中间别人在四边吧？地球是圆的呀？”

鲍幼公：“地球是圆的？地球是圆的？那是您说！”

金牧师认真地：“确实是圆的呀！”

沈小山：“不错，就算是圆的，您是怎么来的？”

金牧师：“我？坐船来的……”

沈小山：“您那船靠什么分东南西北？不得靠罗盘吗？罗盘是谁发明的？”手指头用力敲打着桌面，“中国！中国人！离了罗盘您那船就成了没脑袋苍蝇啦！说上酒仙桥，一下给您拉棺材铺去啦！”

金牧师：“对！罗盘是中国发明的，中国人有很多伟大的发明，造纸、火药、活字印刷……”

鲍幼公：“结了！中国什么东西不好？”顺手抄起桌上的一块青花盘，“瞧见没有？盘子底儿，两层！底下是空心儿的，灌上热水，菜老是热的！这叫暖盘儿！”

金牧师：“但是，我一直困惑的是，为什么中国人的几大发明都是在技术范畴之内，活字印刷、造纸、暖盘儿，而不是在科学范畴之内？”

鲍幼公：“什么？不是科学？”恼羞成怒，咬人似的，“你们那儿的東西是科学！公公给儿媳妇搓澡是科学！”

沈小山：“《中国论》说了，中国、四夷，‘各俗其俗，各教其教’。我就纳了闷了，好好地插上街门过自个儿的日子多好！中国不好，中国人推小车不点油，那，好几千里地您跑中国来干吗？”

金牧师：“我受上帝的派遣，来传达上帝的福音……”

鲍幼公：“上帝？上帝就让您‘公公给儿媳妇搓澡’？！”

金牧师突然不言语了。眼前中国人的愤怒，以及自己对刚才所议问题所占有的真理的认定，形成一团十分复杂的情绪。

金牧师：“对不起，我刚才，可能伤了你们的面子……”

望着眼前这个不懂三纲五常人伦之道的洋老道，文大爷心里突然生出一股厌

烦，他端起了酒杯：“诸位！金牧师，干了吧！干了改日文祈到府上拜访！”一仰脖，把酒干了。

八、中国士大夫的“兽性爱国主义”

华夏文化中心主义的灵魂，是认为自家的传统是世界上最辉煌最极致的文明，从而导致两种情绪：一是“复古主义”引申出的民族主义，一是“兽性爱国主义”。而“兽性爱国主义”说到底不过是一种社会达尔文主义。其本质是以“天朝上邦”自命，如鲁迅所言：“孤尊自国，蔑视异方，扫进化留良之言，攻小弱以逞欲，非混一寰宇，异种悉为其臣仆不嫌也。”简单说就是只有自家民族是最优秀的，其他异族均应淘汰。

在《国事》中，在文大爷家的家宴已经结束之后，鲍幼公却仍沉浸在对“洋老道”的愤怒之中，他眼珠子上爬满血丝，胸中的“爱国主义”终于无法再遏制。

鲍幼公：“妈的！一个小小的洋老道也敢蹬鼻子上脸！早晚！早晚有一天，大清要恢复康乾盛世！真到那一天，什么他妈东洋西洋，”咬牙切齿地，“都他妈活剥了你们！”

而沈小山则一直在心情沉重地思索。听到鲍幼公的吼叫，他用力晃了晃脑袋，突然声音颤抖地叫道：“幼公！文大爷！”

诸人纷纷围了上来。

沈小山：“别看我跟他争的时候那么嘴硬，可我心里，发慌啊！咱们，打不过人家！……咸丰五年，湘军围攻九江安庆，大将胡林翼站在山顶，看着潮水似的长毛，神情镇静。这会儿，就见江面上驶来了一艘洋人的火轮！火轮很小，但开得飞快！胡林翼突然大喊一声，口吐鲜血！胡林翼说，长毛不可怕！大清的心腹之患是洋人啊……”

此时，舞台深处突然传来了莫名其妙的隆隆炮声……

九、《天朝上邦》与儒、释、道诸家

《天朝上邦》牵扯到了一批形形色色的知识分子，接触到了儒、释、道诸家。以释家为例，报国寺住持方丈朗月大师，为维护信仰被洋兵绑到了巨大的未来佛身上，率全寺僧众集体殉节。在隆隆的炮声与弥天大火中，方丈的身体被逐渐扭曲成一尊受难的耶稣；而栖身于宝华寺中的京师名士文子臣则在庚子变中，在用“指血”书写了一部完整的《金刚经》后，身披一床破棉被消失在漫天风雪之中。

在中国传统思想中，鲁迅对道家学说简言之：“老子书五千语，要在不撄人心”——希望人心如一潭死水。他晚年则多次批评庄子是一种“无对错无是非”的滑头主义哲学。1935年鲁迅编就了《故事新编》，书中最终表示了对道家学说的拒绝。在《天朝上邦》中，文子臣的挚友曹甲三既是一名真正的名士，更是一名道家学说的忠实信徒。至于儒家，《天朝上邦》描绘了一大批形形色色的孔孟之徒。其中最具极端色彩的是小恩海，那是一具被孔孟之道浸透的灵魂，一株孔孟之道浇灌出的畸形花朵。

十、中国人“不憎道士。……懂得此理者，懂得中国大半”

就中国传统思想而言，在儒、释、道之外，鲁迅颇值得玩味的说法是：“人们往往憎和尚，憎尼姑，憎回教徒，憎耶教徒，而不憎道士。懂得此理者，懂得中国大半。”甚至曾更明确地讲过：“中国根柢全在道教，此说近颇广行。以此读史，有许多问题可以迎刃而解”……

晚清读书一瞥

——《天朝上邦》断想之二

一、中西方文化嫁接出的“新种”

《天朝上邦》中的知识分子，除去那些被孔孟之道浸透了的儒生、士大夫外，还牵扯到一批中西方文化仓促嫁接出的“新种”。就性质而言，颇类似于鲁迅笔下二三十年代的“智识阶级”。准确点说，他们是那些“帮闲”、“西崽”、“流氓”的前辈与先驱……而这些先驱中的一些人，最初却是以隐士的面目出现的，如曾经留过洋的“洋名士”肖子虚。

在晚清名士中，最难理解的是一批名气很大的画家与书法家。他们性情古怪，尽管大都家财万贯，但却有家不回，而是常年住在庙里。他们不洗澡，不推头，一年有数地洗几回脸。成天饮酒、吟诗。他们的画作十分抢手，南纸铺里堆满了订单，但只要不到山穷水尽连粥都喝不上的时候，他们决不动手写字画画。

像那帮不食人间烟火的名士一样，“洋名士”肖子虚也是有家不住，住在庙里。但肖子虚和那些人不同，他曾在大清的“同文馆”里深造，学过洋文，并曾漂洋过海，领教过留洋生活的熏陶。在他的算盘里，古怪的名士生涯最终会演化出一条终南捷径。

随着一阵钟磬鼓乐的敲击，舞台深处出现了一座残破的古庙。

此时，禅房里侧突然传来一声凄楚的哀告：“爷！您高高手儿，饶了我们吧！”此时我们发现，肖子虚蓬头垢面仰坐在一只破靠椅里，正在吃早点。尽管早餐仅是餐盘里的半拉凉窝头，但长桌上照旧铺着浆洗过的桌布，桌布上摆放着只有宫廷里才能见到的银制刀叉。

老家仆脑门子拧成个大疙瘩，边往“洋名士”脖子上拴挂餐巾边炸着胆子问道：“爷！动动手儿吧！画张草虫，写意！大写意！下角画个蝈蝈，上角画根丝瓜，两样东西往四下里一抻，那横是累不着咱们……”

“洋名士”则双唇紧闭，双眼眯成一条缝，死死盯着盘子里那块凉窝头，始终没开口。

突然，老仆似乎失去了控制，声音嘶哑地喊叫了起来：“爷！您抬抬胳膊就是钱，您这是跟谁过不去呀？”说着扑通跪下了。

刹那间，就像被人往脸上啐了口唾沫，“洋名士”感到一种莫大的屈辱，他眼珠

子盯着老仆，突然，他嘴里咬人似的蹦出了一个字儿：“俗！”说完，脑瓜子一下子靠在了椅子背上，闭上了眼，一粒孤独的泪水从眼角涌了出来，“你白跟了我这么多年了……”

老家仆这次似乎决心要抗争到底：“爷！您兴许看走了眼了，我们原本就是俗人……”说着撩起了大袍的前襟，“您瞅瞅！您瞅我这条破棉裤，早他妈耍了圈了。说实话，吃五谷杂粮，咱们不怵。可不能老这么饥一顿饱一顿的吧……”

在老家仆跪下的同时，另两位名士的家仆也同时跪下了。

老仆们齐声喊道：“爷！我们知道，您们是世外高人，可我们是俗人啊！您高高手儿，把我们放了吧！”

此时，“洋名士”缓缓站起身，眼里闪动着泪花，仰天长叹道：“子臣兄！这个年头儿，脏啊！睁开眼睛看看吧！一张嘴，都是钱！中国魏晋时期的文人，啊？”无限向往地，“托生在那个年头儿，造化啊！阮籍阮步兵、嵇康嵇中散……”眼角瞄了一下跪着的家仆，目光中流出无限的失望，眼睛重新转向顶棚，再次回到自己的精神世界里，“不说竹林七贤，就说陶潜陶渊明吧！四十二岁辞去彭泽县令，还归故里。无官一身轻啊！他心里那股滋味？啊？我算是咂摸透啦！”突然放声吟诵起了陶诗：

少无适俗韵，性本爱丘山。

误落尘网中，一去三十年……

二、隐士与装孙子

其实，在中国，所谓隐士从来就是政治性的，不像西方的布道者那样讲究苦行。

鲁迅认为，以往的中国文学无非是两大类：“（一）廊庙文学，就是已经走进主人家中，非帮主人的忙，就得帮主人的闲；与这相对的是（二）山林文学。唐诗即有此二种。如果用现代话讲起来，就是‘在朝’和‘下野’。后面一种虽然暂时无忙可帮，无闲可帮，但（他们）身在山林，而‘心存魏阙’。”

肖子虚就是典型的这一类伪名士，从头到尾都在装孙子。

三、“西崽”们的灵魂

在《天下事》全剧即将结束时，伴随着幕外飘来的喜庆鼓乐，一名吏部官员在两名随员的簇拥下走进破庙。

官员朗声唱道：“着光绪XX年X科举人肖子虚听宣！”

盘坐在蒲团上的肖子虚似乎早有预感，他眉梢轻轻跳动了一下——他知道，“苦修”终于迎来了正果，朝廷终于注意到他了。

此时舞台前区的平台升了起来，肖子虚的两名“附体幽灵”——文瑞与琦善同时出现在平台一侧。

肖子虚嘴角流出一丝冷笑：“臣肖子虚在！”跪下身去。

吏部官员口中的圣旨读毕,肖子虚朗声应到:“臣肖子虚领旨!”

话音刚落,先是琦善疾行几步,接着文瑞紧随其后,边呼叫着“肖大人!”边各自挽起肖子虚的一只胳膊。

此时,此前一直用厌恶的目光盯着肖子虚脖梗子的老家仆,转眼间变成了另一个人!他三步两步走了过去,十分不客气地扒拉开琦善和文瑞,用十足的主子腔调呵斥道:“走!起开!”接着伸手挽起了肖子虚的胳膊。

奴才成了主子远比主子凶恶!琦善和文瑞倒吸了一口冷气。

肖子虚丝毫没给“幽灵”们面子,而是扶着老仆的胳膊爬了起来。

令人没想到的是,刚刚爬起身的肖子虚突然把脸凑向吏部官员手里的圣旨,像不经意间询问工资存折似的问道:“我那上头是几品?”

吏部官员:“回肖大人,三品!”

此时,自本剧开始以来,肖子虚在无数次露面之后第一次开口说话。而一张口就一扫名士的风流倜傥,瞬间变成了一名老辣的官僚。他眼角掩饰着狡狴,像多么无奈似的叹了口气:“唉,皇上有旨,没办法……”突然话锋一转,“琦善先生讲的是对的!中国哪有什么隐士啊?都是他妈在装孙子!”

琦善心里一惊:“肖大人!不、不、不……”

肖子虚:“历朝历代读书人无非两样:在朝,帮忙,当下三烂;主子瞧不上了,这才离开主子衙门,找个小庙,像子虚这样,一忍。但!‘身在山林,心存魏阙!’”手指敲着琦善的胳膊,十分亲切地,“装孙子!都是装孙子!”

琦善身上的冷汗下来了。

肖子虚话锋又一转,指向了文瑞:“文大人说的也是对的,韩愈好作策论。真是策论吗?装孙子!舞文弄墨,危言耸听,表面是做翻案文章,实际是卖乖哪!无非是让皇上多瞧他两眼!”手指头又亲切地敲敲文瑞的胳膊,“装孙子!都是装孙子!当隐士?”语惊四座,“这是买卖!是往里投钱呢!”

文瑞:“肖大人……”

肖子虚:“我在这破庙里,”手往四下里一划拉,“吃块凉窝头,偏使刀子叉子;有棉袄不穿,非得披着床被货,为什么?这就是肖子虚的‘策论’!是做给别人瞧的!”话锋又一转,“文大人说肖子虚的策论是用血写的,无非是说我卖了恩海!”多无奈似的,“佛门净土!思二爷手上有人血,怎么办?没办法。再者说,恩海归案,”眼睛突然像刀子似的盯向文瑞,“这是咱们俩的功劳。我把恩海从庙里吓跑了,可文大人您!您做了个局,把恩海搁进去了……”

文瑞十分慌乱地:“肖大人!肖大人!”

肖子虚像多感慨似的:“都在做策论!都在做策论……”手往庙里一划拉,“成天跟这帮东西搅在一块儿,要饭的似的,一说好几年!容易吗?”突然一脸正色道,“每挪一小步我都得精心合计!我得挑个最好的节骨眼儿,碰上最合适的价码儿,才把自个人卖出去!”

此时肖子虚的官服已穿就，头上的顶戴赫然醒目——亮蓝顶子，正三品！琦善、文瑞骨头立刻酥软下来：“肖大人！”匆匆扑上去，请了个安。

肖子虚：“唉！我这是小人得势啊！过不了一年半载，备不住风水就又转回来啦……”转对吏部来的官员一甩袖子：“备轿！”向台下走去。

四、道不同不相与谋

应该说明的是，宝华寺中的名士是有区别的，正直的文子臣、曹甲三虽不失迂腐，但他们与灵魂齷齪的肖子虚有本质的不同。文、曹认为人世间的一切均俗不可耐，故而有家不住，住在庙里。

“道不同不相与谋”，他们最终会与肖子虚分道扬镳。文、曹的结局都很悲惨，但他们自己丝毫不觉得悲惨，那是他们自己的选择。

一个飘雪的黄昏，舞台上再次出现了宝华寺，破败的小庙，历经兵火，变得更加凄楚与残破。

庚子年的亡国惨剧，令文子臣、曹甲三更深切地感受到了世界的污浊。绝望之余，他们终于披起袈裟，遁入了空门。而情绪最激烈的文子臣，决定用“指血”书写一部完整的《金刚经》，使自己油尽灯枯，提前走上西方正路。寺外的土坡上，古槐下黑褐色的新土上堆起了一座笔冢。数百枝长短不一、粗细不一的旧毛笔架起了一座小山。

当肖子虚终于“得道”，喜庆的鼓乐逐渐远去之后，宝华寺内，钟磬鼓乐与和尚们诵经的声音渐渐凸显出来。此时，端坐在蒲团上的文子臣再次张开了嘴，口中吟诵的《金刚经》渐渐清晰：

“须菩提，若有人言，
如来若来若去，若坐若卧，
是人不解我所说义。
何以故？如来者无所从来，亦无所去，
故名如来……”

接着，再次刺破中指，血写的经卷上留下了《金刚经》中的最后几句话。他口中轻诵着：

“一切世间天人阿修罗，
闻佛所说，皆大欢喜，
信受奉行。”

血书的《金刚般若波罗蜜经》合上了。

文子臣声音喑哑：“经，写完了；笔冢，修起来了……经文和笔冢就是文子臣的《广陵散》！……”略停顿了一下，“笔冢下葬封土的时候应该烧点纸，”声音陡然微微提高，“就用南纸铺那些订单吧……”突然，他睁开了眼，轻声唤道，“甲三兄！子臣想唱啊！”说着在众人的搀扶下站起了身。

身披旧被货的曹甲三随之站起身：“子臣兄！唱！敞开儿唱！”

此时,就见文子臣眼里闪出一道灼人的光,眼前仿佛出现了建文帝!

只见他一抖肩膀上的破被货,放开嗓子唱了起来:

“收拾起大地山河一担装;

四大皆空相……”

啊!又是昆曲《千忠戮》!

已经走近生命终点的文子臣,嗓音沙哑却含有一种巨大的震撼力。

曹甲三的灵魂开始颤抖,他再也不能自制,迅速投入了演唱:

“历尽了渺渺程途,

漠漠平林、叠叠高山、滚滚长江……”

残存的“竹林二贤”——二位孤独的艺术家的身上披着被货,眼里涌动着激动的泪花,走出大殿,走进漫天飞雪之中。他们的慷慨悲歌在天地宇宙间回荡着:

“但见那寒云惨雾和愁织,

受不尽苦雨凄风带怨长……”

起风了。古槐树下,文子臣的笔冢即将焚化。

宝华寺的方丈在笔冢前点燃了烧纸。一切都是严格遵照文子臣的遗嘱办理的——纸钱用的是各家南纸铺的订单。

空荡荡的大殿内,钟磬鼓乐仍在敲击。

血写的经书平放在书案上。血红色的经文在风中翻动着。

五、乱世中的臣民及取而代之

鲁迅先生曾经讲过一个观点:中国人在“太平盛世”,即所谓“治世”都是顺民,而一旦到了“乱世”,也就是“想做奴隶而不得的时代”,顺民就会变成暴民。而此时的暴民有两个特征:一,他们不是去反抗强暴者,而是去强暴更弱者,即“对于羊显凶兽相,对于凶兽显羊相”,所谓“勇者愤怒,抽刃向更强者;怯者愤怒,却抽刃向更弱者”;二,身为奴隶,所向往的却是主子的位置,极欲取而代之。

庚子变中,当京师九城刀光剑影一片混乱的时候,那老大身穿一身崭新的川绸袍褂走进了法国府。只见他胳膊上搭着一沓子红红绿绿的布条子,神情中透着一股“庄严”。

琦善发现了那老大:“那老大?”转着圈像打量儿子似的打量着那老大,“臭下三烂,行啊!你好像发了点小财?”

那老大的脸已乐成了烧麦:“年头好哇!我刚置了身行头!您瞧瞧,还行吧?”

琦善:“臭下三烂,你他妈也学会剜伤啦……”

那老大脸上露出下流的笑:“不剜伤不行啊!知道我奔哪儿了吗?裱糊胡同!洋兵进城,没逃出去的王公大臣被入府抓去,女眷都送到裱糊胡同的窑子里了!崇绮,那是同治皇后的爸爸!崇绮的女眷,照样!那可都是金枝玉叶儿啊!咱们也享一回皇上的福……”

那老大的行为生动体现了暴民“向往主子的位置，极欲取而代之”的心理。

琦善边笑边用赞许的口吻数落着那老大：“你说你！够他妈多不是东西！”

那老大理直气壮反驳道：“我不是东西？中国人不是东西！不光我！剃头的，修脚的，抢了银子都奔那种地方！中国人，有人管着的时候都是顺民，年头儿一乱，一撒开笼头，那叫恶！全是暴民！暴民可是暴民，不打土匪，不打洋人，不碰横主儿，那股火儿专冲更戾的人撒！”

琦善略一琢磨：“那老大，你长学问啦！”

那老大：“我长学问啦？满城都在抢！知道谁先下的手吗？中国人！洋人是打东边南边进来的，朝阳门东便门刚一破城，城西，西直门阜成门马上开始抢！都是中国人！有的还是半熟脸儿！我告诉你，顶数中国人不是东西了！”

那老大没说瞎话，暴民们的确是“抽刃向更弱者”。

六、西崽的“相”

《天朝上邦》中，还出现过另一种“儒道释”无法包括的知识分子，一种类似于洋人买办、类似于鲁迅笔下的“西崽”式的人物。他们与肖子虚类的“隐士”既有相通之处，又有重大区别。

“西崽之可厌不在他的职业，而在他的‘西崽相’。”他们一方面觉得洋人比华人高贵，而自己是洋人的奴才，理所当然地比华人高贵；另一方面又觉得自己是黄帝子孙，背后有几千年的古老文明，自然比洋鬼子高贵。鲁迅说西崽实际是“倚徙华洋之间，往来主奴之界”，其本质不过是依附于华洋两种权势的双重奴才。但他们却以这种奴才身份为资本，驱使同胞们成为奴隶。更多的时候是“既吃原告，更吃被告”。

在《国事》中，法国府的管事琦善就是一名典型的“西崽”。

七、倚徙华洋之间，往来主奴之界

庚子赔款前夕，管事琦善开始向那老大讲述自己的人生哲学：

琦善：“挣钱，得靠心路！多会儿闹乱子，都得有人由富变穷，也就得有人由穷变富！洋人占了北京，皇上算是让人家放躺下了。下一步该怎么说呢？”

那老大困惑地眨巴着眼睛：“怎么说？”

琦善：“老规矩，割地赔款！”

那老大更加困惑地：“是，割地赔款。那，那里头有您什么呢？”

琦善：“有我什么？赔款，洋人要钱，凭什么？凭算账！这回开仗，这么些兵，吃、住、伙食、牙粉、茶叶……拢共花销是多少？法国府毁了多少东西？法国府里光法国人的东西吗？就没我琦善的东西吗？填报失单的时候，法国府不得来问问我吗？‘琦善先生，义和团这回这么打咱们，毁了您多少东西？’我要说我毁的那东西够买俩宅子的，你一听得吓一跳。可要是掺到咱们大清朝赔款总数里，连个芝麻粒儿都顶不上……”

那老大终于明白了：“噢！噢！”转念一想，“可是，真就洋人怎么报，朝廷就怎么给吗？”

琦善：“你呀！”失望地，“大清朝，让人放躺下了！躺那儿直倒气，那主儿手里又举着刀子，甭说要他点银子，就是点着名儿要他们家的大姑娘，他不也得弄乘小轿儿乖乖地给你送到府上去吗？”

那老大似懂非懂地点着头。

琦善脸对着那老大：“我是谁？”不等对方回答，神情突然严肃起来，“没洋人，我不就是个臭要饭的吗？”手按向账本，“我这下半辈子，全靠这本账了。可这本账能不能揉进洋人那本大账，全凭洋人一句话！那老大，咱们呀，没有第二条道儿！咱们得把洋人伺候高兴喽！”

八、奴才们的创举

为了取悦洋人，“西崽”琦善居然别出心裁，命令那老大去生取公狗的生殖器：

琦善：“你去帮我找几条公狗，小公狗，两岁上下……”转身从多宝格中取下一只鼻烟壶，“瞧见了么？这是什么？”

那老大：“烟壶……这好像是宫里的玩意儿……”

琦善：“东西，是好东西。可它缺个勺儿。”

那老大困惑地：“是，缺个勺儿。可它跟公狗有什么关系呢？”

琦善：“知道烟壶最好的勺是什么吗？是小狗那根传宗接代的家伙儿！”

那老大越发困惑地：“不明白。”

琦善：“公狗，两岁大小，弄只母狗把它招惹得起了性，趁着那股硬实劲儿，把它那根家伙儿弄下来。岁数小，家伙儿太嫩。岁数大了，跟你似的，干什么都不成了……”说到此呵呵地笑了起来。

那老大恍然大悟：“噢！噢！”眼盯着烟壶：“这么好的壶，再配上那么讲究的小勺，您打算……”

琦善斩钉截铁：“送洋人！”

形形色色的“精神花朵”

——《天朝上邦》断想之三

庚子前后，动乱与亡国的惨祸酿成了一个巨大温床，中国国民性中形形色色的基因终于绽放出了形形色色的精神花朵：人肉上的“法帖”、孝的楷模、用洋文书写的万民伞……

一、光绪末年的“岳母刺字”

当洋人已兵临城下的时候，袭职的满清下级军官琴圃决心以岳飞为楷模，让母亲

往自己后脊梁上扎几个字。于是，在岳飞死去七八百年之后，舞台上出现了新一轮的岳母刺字。一切均依年画上的岳母刺字为蓝本，琴圃光着膀子单膝跪在了地上。

“岳母”——琴圃的母亲举着簪子走了过来，十分不耐烦地：“扎哪儿啊？”

琴圃的父亲存翁：“那不都描好了吗？”

“岳母”：“凡是抹黑了的地方都扎吗？”

存翁：“都扎。”

琴圃立刻急了，拼命向后扭着脑袋：“那哪成啊！抹黑了的地方都扎？那不成就纳底子啦？您得跟锁扣眼似的，转着圈绕着笔道外沿儿把字口描出来就成了！”

“岳母”心中的烦躁已变成了恼怒：“你那字口在哪儿呢？在哪儿呢？还没扎呢你就吓得浑身的汗，这点墨道子洒得一片一片的，跟孩子尿了炕似的，找不着字口！只能扎个大概其！”簪子扎了下去。

琴圃一咧嘴，钻心的疼痛使得火儿一下子蹿到了脑瓜顶儿：“妈！亲妈！您有点耐心烦儿成不成？人家岳飞他妈扎的时候是怎么唱的？”十分熟练地缕着戏词，“‘含悲忍泪狠心肠，一笔一画刺背上，刺在儿背娘心伤！’妈！我是您的亲儿子！”

站在边上的琴圃夫人及时劝解道：“妈，簪子扎肉那滋味是不好受，您手底下多少轻着点……”

“岳母”越发恼怒地：“你还插嘴？”眼盯着儿媳，脸上的毒气肉袋开始颤动，“架着秧子要当岳飞！明告诉你，他要真当了岳飞，明儿你就得守寡！当我不知道呢？！岳飞是让皇上斩了的！”

琴圃急得声音已有点嘶哑：“那是宋朝！宋朝！宋朝皇上混蛋……”

“岳母”根本不听别人在说什么，越说越气：“出主意往儿子后脊梁上扎字儿？！岳飞他妈就是个混蛋！那字口在哪儿呢？在哪儿呢？”

琴圃忍无可忍，哗啦站起身，脸冲着母亲歇斯底里地喊叫道：“妈！亲妈！算我求您了，求您了成不成？！我想当岳飞错了吗？啊？您就成全成全您的儿子吧！”啪的抽了自己个大嘴巴，接着跪在地上帮帮磕了两个响头！十分孤独地感叹道：“人家岳飞那个妈是怎么想的？啊？”背戏词，“‘刺在儿背娘心伤，点点血墨染衣裳，刺罢了四字心神恍’，妈，劳您大驾，劳您大驾啦！……”忍住委屈背对母亲再次跪伏下去。

“岳母”强抑住愤怒：“小子！扎，可以！可有一样，只要你再啞啞哈哈地喊一声疼，扭头儿我就走！”

琴圃：“跟您这么说吧！我要是再喊一声疼我就是混蛋！”抬起头长叹一声：“想当岳飞怎么这么难呐……”眼里充满孤独痛苦。

“岳母刺字”终于接近尾声。琴圃的后脊梁已然刺成个花瓜，脸也已疼得蜡黄。而刺字的“岳母”，看着自己那双染成花瓜似的手也早已忍无可忍，边刺边嘟囔着：“他妈的！明白的，知道我在给岳飞刺字，不明事理的混蛋会说我这是刚打染坊出来……”

琴圃此时已疼得大汗淋漓,再也坚持不住了:“您就别描那么细啦!”突然咬人似的吼叫了起来,“还剩多少?”

存翁:“差不离了,就剩一个‘国’字了。”

琴圃一听就炸了:“什么?还差一个‘国’字?!这四个字儿里属‘国’字儿笔画多!扎了这么半天,你们在那儿干吗呢?”心中的怒火由家里人身上转移到了岳飞母子身上,“‘精忠报国’这四个字儿横是岳飞他妈挑的,他妈就是个老糊涂蛋!往自个儿儿子身上扎字儿,还不说挑点儿笔画少的……”

恰在此时,簪子再次扎向痛处。琴圃猛地抽了口凉气:“哟——嚯!疼死我喽!”浑身激灵一下子,“操他妈的,不扎啦!”哗啦站起身,后脊梁上的汤汤水水一下子流了下来,怒不可遏地吼叫着:“这他妈岳飞谁爱当谁当,说什么我也不当啦!往后脊梁上扎字儿?是个当妈的就想不出这路主意!就说扎字儿,也不能挑笔画这么多的字儿啊!”

“岳母”同样怒不可遏:“你当我愿意给你扎哪?!你当我愿意给你扎哪?!”信手把簪子往远处一扔。

一束追光打向琴圃后背,那幅写意山水被全黑的舞台映衬得格外醒目,那个本来应该扎上但却尚未扎上的“国”字显得更加夺目耀眼。

在中国,原本悲壮悲伤的事情很难悲壮悲伤,而是极易被游戏化。这是这个民族复杂国民性的一个重要方面,是一个民族深刻的悲哀。可悲的是这种“传统”至今绵延不绝。一名艺人去世了,看客们关心的只是“他好像有栋别墅?不知哪几个人来分”——看似好奇的背后,是一种极端的冷漠。

二、人肉上的法帖

辛丑之后不久,历经无数次生死波澜的“骁骑校”琴圃出现在天坛祁谷门一侧。他衣衫褴褛,神情木讷,面前放着个小筐箩,里面扔着些散碎银两,已成为庙会的一景。三位读书人发现了琴圃,走了过来。

甲:“二位!瞧见了么?精忠豹(报)!”

乙:“庚子年学岳飞往后脊梁上扎字那主儿?能瞧瞧吗?”

甲:“白瞧啊?收钱!”

乙丙同时乐了:“好嘛!成卖字儿的了。”

甲压低嗓门:“二位,读书人可好脸儿,我先寻个价儿……”凑向琴圃,十分有礼貌地,“这位爷,能看看您后脊梁那几个字吗?”

琴圃眼皮一翻:“看,可不白看。”

甲用力点着头:“那当然。您看,看一回得多少钱呢?”

琴圃:“你们几个人啊?”

甲:“仨人。”

琴圃:“一人两毛,你给六毛吧!”

甲掏出一张票子：“这是一块，您甭找了。”

琴圃始终袖着手，用下巴颏指了指地下的筐箩：“你搁筐箩里！我不能手心朝上接别人的钱！”

甲倒吸了一口冷气：“是，那是。”把钱搁在了筐箩里。

琴圃转过身去。甲乙轻轻掀开了琴圃的后襟，“精忠报”三个楷书字赫然映入眼帘。三个人略微往后仰了仰身子，眯缝起眼睛，情不自禁地赞叹道：“好一笔漂亮的颜体字！一撇一捺，厚墩墩的多么轴实！”

乙边看边琢磨着：“古人留下来的书法，不是刻在青铜器上就是刻在石头上，顶不济也是刻在梨木枣木板子上。还从没见过一份是从后脊梁上拓下来的。”

甲也沉入思索之中：“把字刻在后脊梁上，工夫长喽，字口的棱角不得倒喽吗？”

琴圃早已十分不耐烦：“几位！不大离儿了吧？您要这么没完没了地看，我可收您双份儿钱啦！拢共花两毛钱，您还打算又临摹又弄拓片的……”

甲慌忙把琴圃的后衣襟放了下来：“对不住了，功夫长喽您该着凉了。”

乙始终沉浸在自己的思维里：“就连《三希堂法帖》也没一份儿是从人肉上拓下来的。真要是找一个好拓工，拓几份儿留起来，等这位爷一作古，那，就是绝品……”

仨人议论着走了。琴圃僵着鼻子，伸出纤细的手指从筐箩里捏起了那张纸票。此时，观众席中那支送殡的队伍似乎再次出现了！檀梆、唢呐沉闷的鼓鏊再次飘来……

三、孝道与“救救孩子”

在《天朝上邦》中，当父亲恩海为了能冲锋打仗而不得不治治自己的大沙眼时，小恩海第一次表现出了他的深刻与不凡。

手术开始了——恩海眼皮被蘸着蒜汁的乌贼骨刮得鲜血淋漓。

随着海顺二哥手里的鱼骨的刮动，恩海嘴里“咝”的一声，接着两脚蹬直，双手死死抓住了椅子枱儿。

海顺二哥噘了一下牙花子：“您这砂眼，大疙瘩小疙瘩，没地方下手啦……”手终于又伸了下去。

恩海疼得一机灵，无名火陡然升起，喊道：“丁顺！洪祥呢？”

下人已然吓得转了向：“洪祥？洪祥头午一直在书房来着……”

恩海：“大人这儿疼得咝咝哈哈的，他还有心思满世界去瞎逛。我早说过，成不了好东西……”

恰在此时，屋门哗的一声推开了！小恩海在一名男仆的陪伴下出现在门口。只见他嘴绷得像块铁，眼上蒙着一根蓝布条，两片暗红色的鲜血从蓝布带上浸洩了出来。屋里人同时把目光投了过去。

恩海：“你？拴根布条子？什么意思？”

小恩海朗声答道:“回父亲大人的话,我朝以孝临天下,一本《廿四孝》,子路负米、王祥卧冰,讲的都是一个孝字。汉文帝,母亲病卧三年,文帝逢药必先亲尝。洪祥知道刮砂眼的滋味不会好受,洪祥已经提前替父亲尝过刮砂眼的滋味了!”说着哗啦一把扒下了蒙在眼上的蓝布,一双血糊拉拉的大砂眼像俩烂桃似的露了出来。

恩海一惊:“好小子!刮的时候,你就不疼吗?”

小恩海:“疼!”

恩海:“疼怎么扛过来的?”

小恩海:“洪祥疼的时候,靠的是大声吟诵圣人的古训。圣人有道,”声音陡然提高八度,一股带有童音的朗朗之声显示出一种撼人心魄的力量,“天将降大任于是人也,必先苦其心志,劳其筋骨,饿其体肤,空乏其身,行拂乱其所为。所以动心忍性,曾益其所不能也……”

音乐出现了。

小恩海越发慷慨激昂,但也越发不着“四六儿”:“圣人有道:君子食无求饱,居无求安,敏于事而慎于言,就有道而正焉……”吟诵到激动处,哗啦一把揪下牵拉在脸上的蓝布条。嘴里的古训由孔孟之道换成了岳飞的《满江红》,“怒发冲冠,凭栏处、潇潇雨歇,抬望眼、仰天长啸,壮怀激烈……”

恩海的大砂眼里,泪水掺着血水涌出眼角。他右手一指尚未“手术”的左眼,大喝一声:“刮!”

在小恩海口中的古训的撩拨下,恩二爷的脑子里闪电似的涌出了一连串的画面,先是岳飞出现了……

恩海:“看!远处那是什么?一匹白马!一员战将,那是岳飞!”

小恩海同样沉浸在想象之中:“不!不是岳飞!那是您,是父亲!紧随在父亲身后又跑来一匹白马,马上一员小将,是岳云!”

恩海:“不!不是岳云!是洪祥……”

父子二人沉浸在诗人般的想象之中。

与其说小恩海是“孝”的楷模,不如说这是一名该救救的孩子。

联军破城之后,这株儒家文化的奇葩,终于成了“君为臣纲”的牺牲品,成了士大夫阶层所宣扬的“理想主义”的牺牲品。

四、奴才们的又一创举

京师九城沦陷之后,那老大胳膊上搭着一捆花花绿绿的布条子,再次走进了法国府。

法国府管事琦善转圈打量着那老大:“你这是,怎么个意思?”

那老大眨巴着眼睛:“我想给洋人预备份万民伞。我打算这半扇儿写中国字儿,另半扇,一码的洋文!可洋文,去了您没人能写!”十分自豪地,“让洋人看看!”

咱们中国人有多大的学问!”

琦善嘴角挂着冷笑:“那老大,你就不怕别人骂你汉奸?!”

那老大:“汉奸?我告诉你,越是有头有脸有脾气的主儿,犯到对家儿手里越没骨头!连皇上都算上!三国,东吴的孙皓,当皇上时候,又剥人皮又凿眼珠子,那叫恶!可真到一亡了国,你瞅那揍像!恨不得管人家叫爸爸!宋徽宗……更甭说啦!老嚷嚷岳飞、文天祥,真有那样的事吗?全是他妈瞎编的!”

五、亡国之君的《尔汝歌》

那老大是中国人中的渣滓,但他的话并没说错。

中国社会几千年来被封建等级观念所统治,“我们自己是早已布置妥帖了,有贵贱,有大小,有上下。自己被人凌虐,但也可以凌虐别人;自己被人吃,但也可以吃别人。一级一级地制驭着,不能动弹,也不想动弹了。……‘天有十日,人有十等’”(鲁迅《坟·灯下漫笔》),所有人均处于金字塔结构的某一级,既可以吃人,又可以被人吃,因而形成“为人主”、“为人奴”的两重性。

“用事实来证明这理论的最显著的例子是(三国时的)孙皓”,“在位时淫侈残酷,常随意杀戮臣下和宫人,或剥人面,或凿人眼,无所不用其极。降晋后封归命侯。据《世说新语·排调》载:晋武帝有一次问他:‘闻南人好作《尔汝歌》,颇能为乎?’孙皓正在饮酒,立刻举杯对武帝唱道:‘昔与汝为邻,今与汝为臣,上汝一杯酒,令汝寿万春。’”(鲁迅《坟·论照相之类》)

做主子时无所不为,一旦失去权势立刻变成最下等的奴才。

六、焦大与屈原

“中国向来的老例,做皇帝做牢靠和做倒霉的时候,总要和文人学士扳一下子才好。做牢靠的时候是‘偃武修文’,粉饰粉饰;做倒霉的时候又以为他们真有‘治国平天下’的大道,再问问看,要说得直白一点,就是见于《红楼梦》上的所谓‘病笃乱投医’了。”(鲁迅《二心集·知难行难》)

就此,鲁迅将太平盛世和天下大乱时的智识阶级“夯不拉”地分成了两类,帮闲或帮忙。而当暴君对子民施暴时,帮闲的智识阶级往往会成为帮凶。至于舞文弄墨的帮闲文人,一旦连文采都不具备时就只能被称为扯淡了。

说到屈原,放进文学史中自然有不俗的成就;而一旦放在“帮忙与帮闲”这一框架中,“他的离骚就是想帮忙而不得时的牢骚”。

依此逻辑,红楼梦中的焦大就是贾府里的屈原。“看《红楼梦》,觉得贾府上是言论颇不自由的地方。焦大以奴才的身分,仗着酒醉,从主子骂起,直到别的一切奴才。……结果是主子深恶,奴才痛嫉,给他塞了一嘴马粪。其实是,焦大的骂,并非要打倒贾府,倒是要贾府好……”(鲁迅《伪自由书·言论自由的界限》)

七、欲哭无泪的万民伞

鲁迅在分析中国国民性中的奴性时,提到平民百姓,如阿 Q、祥林嫂、孔乙己,充其量不过是哀其不幸,怒其不争。而当提到那些专事帮闲与帮忙的“智识阶级”时则往往怒不可遏。“智识阶级”们很多时候是引领愚民们走向死地的“山羊”。

“这样的山羊我只见过一回,确是在一群胡羊的前面,脖子上还挂着一个铃铎,作为智识阶级的徽章。通常,领的赶的多是牧人。胡羊们便成了一长串,挨挨挤挤,浩浩荡荡,凝着柔顺有余的眼色,跟他他匆忙地竞奔它们的前程……人群也很有这样的山羊,能领了群众稳妥平静地走去,直到他们应该走到的所在。”(鲁迅:《一点比喻》)

在《天朝上邦》中,在一种沉重古老的钟磬鼓乐声中,一支奇特的队伍簇拥着一把巨大的万民伞出现在舞台上!队伍以琦善、那老大为首,人数众多。既有教民和一些大小店铺的掌柜,也包括大量规规矩矩的市民。一根碗口粗细的巨大白蜡杆上,撑起一幅大红云缎的圆形伞盖,伞盖直径两米左右。伞围子中间钉着很多五彩飘带,上面用毛笔写满了送伞者的姓名与店铺的字号。

万民伞是送给侵略者的。琦善与那老大确实不凡,他们调动了自己的全部智慧,终于使最初的创意成为了现实——“作品”不仅十分精致,而且所有文字均由汉文、洋文两种文字组成。而夹杂其间的一些较大飘带上则写满了诸如“德政孚嘉”、“忠义千秋”一类褒奖之辞。

琦善站在伞下最显赫的位置,这名懂洋文的晚清文人,如同颈下系着智识阶级徽章的头羊一样,正精心引领着成群的胡羊,走向他们的终点。

钟磬鼓乐声中加进了唢呐!唢呐将高亢与悲凉紧紧融合在一起,令所有人产生了一种欲哭无泪的感受。

乱世中的臣民

——《天朝上邦》断想之四

一、生祭——国粹一种

在《国事》与《天下事》中,万民伞先后出现过两次,但两次都是在杀人!一次是由颈系“智识阶级”徽章的“山羊”文瑞引领,将一支浩浩荡荡的群氓队伍引至死地;另一次则是在一种冠冕堂皇口号下,把杀死德国公使克林德的神机营章京恩海——昔日大清王朝的英雄送上断头台。

当恩海全家正为被洋人通缉的“杀人犯”恩海的命运惊恐异常时,街门哗的推开了,总理各国事物衙门的掌案文瑞出现在院门口。

文瑞的嘴绷得像块铁,尤其刺眼的是他腰里系着根孝带子。

恩海的父亲缓缓站起身:“文瑞,”手指着孝带子,“你这是?……”

文瑞撩起孝带子：“老爷子……我，”突然放声喊道，“我这是给恩海戴的孝啊！”

老爷子一下子跌坐在椅子上。

文瑞嗓音沙哑：“史书上说，文天祥被俘之后，他的朋友王炎午曾写了篇《生祭文丞相文》，祭文说，丞相的一生已忠孝节义具全，惟欠一死！朋友们将祭文印成揭帖，在元兵押解文天祥必经的码头酒肆四处张贴，促文天祥速死……”眼盯着手里的孝带子，突然哭喊道，“文瑞这根孝带子，这是为恩海写的生祭文啊！”说着趋前两步，朝着老爷子轰然跪倒。

老爷子声音开始哆嗦：“那么说，这点事儿，真就没改啦……”

文瑞头俯在地面上不再说话。

这次，文瑞——这名颈系智识阶级徽章的“头羊”，把一种更深刻的冷漠、残酷掩藏在了一种更富欺骗色彩的外表之下。

生祭——其实质是一种冠冕堂皇的杀人，是中国人所特有的又一种国粹。

二、万民伞——冠冕堂皇的杀人

而当另一名促死者——庆亲王出现在舞台上的时候，身处极度惶恐之中的恩海，终于歇斯底里地喊叫了起来：“可是王爷，那个洋人他说过‘应该把大清做成一根香肠，切成一箍鞭一箍鞭的，让他们几家分着吃喽’，他该杀呀……”

庆亲王的目光一片冰冷：“放肆！”

庆亲王消失了。

此时文瑞再次出现，他的语言像王爷一样一片冰冷：“克林德的夫人已经到北京了，她要亲赴刑场监刑。”

舞台上那个特殊的平台再次升了起来，洋人身边站着个身着黑纱的西洋女人。

洋人眼里闪烁着逼人的寒光：“你们的政府通过一名妓女找到了瓦德西将军，动员将军降低报复标准。我们知道，已经抓到的那些人都是假的！你们的王爷说的是对的，就是要让你们的政府来逼迫凶手自首！凶手曾经是你们的英雄，就是要让你们知道，你们的政府有多么不可靠！”

洋人与瓦德西夫人消失了。

恩海：“可是，文大人，朝廷真就都听洋人的吗？”

文瑞语气变得越发冷漠：“是！朝廷听洋人的！”突然，手往街门一指，“看！”

话音未落，恩府的大门已轰然洞开。

但见四名亲兵开道，几名旗兵抬着一块大匾出现在院门口！与上次所送的匾不同的是，这次的匾上没有覆盖着红绸，而是披挂着一片黑纱。另几名旗兵则手捧着托盘，盘上是排列整齐的银两——一切与上次的情景几乎如出一辙！只是簇拥在四周瞧热闹的“看客”比上次更多！

一名王府太监走到大匾前边,口中朗声唱道:“着神机营章京恩海接匾!”接着,奋力掀开了大匾上的黑纱。大匾上仍旧是岳飞后脊梁上那四个字——精忠报国!所不同的是,上回是蓝地金字,这回是黑地红字;上回是隶书,这回是楷书。

跪在地上的恩海抬起头,愤怒与失望使他的脸色煞白,大砂眼里涌出了泪水,嘴皮子开始哆嗦。

恩海喃喃着:“朝廷……朝廷……”突然咬人似的喊了一嗓子,“朝廷把我给卖啦!”

此时,远处很远很远的地方出现了一阵出殡的鼓乐。唢呐,鼓,镗……鼓乐缥缈缥缈。朝廷派来的人在鼓乐的伴随下无声地退去了。

一种更强烈的孤独感袭上恩海心头,走回家门之前建立起来的那种视死如归的自信顷刻间倒塌了,他趴在地上像名弃儿似的茫然四顾着:“朝廷不要我了……可是街坊四邻呢?亲戚朋友们呢?”

恰在此时,在一片凄婉的钟磬鼓乐声中,又一支队伍涌进了街门。

走在最前边的是存翁!与存翁并肩而行的是芹圃等那几名“竞选伙伴”。如今,他们已身陷囹圄——身上均已被五花大绑。那个一脸茶叶末儿的小个子,那个极瘦极高的大结巴,那位会打旋风脚的旗兵……所有人的眼中都燃烧着一种求生的焦渴。

存翁的目光灼人又急迫:“洋人说,只要把恩海交出来,芹圃他们这几个假凶犯就只罚个陪绑……文大人,是有这一说吧?”

一片死静之中,几名竞选者突然同时声嘶力竭地喊道:“文大人!让恩海去自首吧!”接着,他们又同时把头转向了恩海,眼里闪着凶光,咬人似的喊道,“恩二爷!高高手儿!去投案吧!”

恰在此时,从街门外传来了一阵更嘈杂的声音,死刑犯们身后涌来了一支更大的队伍!他们是“死刑犯”们的家属。只见他们手中高擎着一把巨大的万民伞。又是万民伞!

这次的万民伞,与《国事》中琦善、那老大送给占领军的万民伞如出一辙。不同的是,伞围子飘带上的题词更加动人:“功在桑梓”、“仁风远被”、“忠义千秋”——中国人把极端的残忍掩藏在冠冕堂皇身后,用一种十足的道貌岸然,一种对所谓道德理想的无耻赞美,在逼恩海走上祭坛、去死……围观的队伍如此浩大!对看客而言,眼睁睁地看着一大帮人逼一个人去死,其刺激性丝毫不亚于欣赏“砍头”和“女尸”。

此时,钟磬鼓乐声中,那支送伞的队伍潮水似的向观众席扑了过来!不经意间文瑞已站在伞下最显赫的位置。一切与十数天前琦善给占领军送伞的情景几毫无二致,只不过带队的人换成了另一名读书人。

此刻,文瑞——这只老辣的带队头羊,颈下系着那枚“智识阶级”的徽章,正引领着身后温驯浩荡的胡羊队伍,走向他们的终点。

三、杂信仰即无信仰

庚子年间，义和团团民的大部分，实质上是一群血液里涌动着义愤与愚昧的群氓，是在“连奴隶也做不成了”的乱世，由顺民一变而成为的暴民。因此，他们身上同样会自然地体现出暴民的所有特征，从而同样深刻体现出中国人的气质。

义和团的信仰十分庞杂，从关羽、岳飞到神话中的张果老、王母娘娘……几乎无所不包。而鲁迅先生则认为，“杂信仰”其实就是无信仰。而对中国人而言，“杂信仰”似乎已成为一种传统。即便在时下的中国，也是屡见不鲜。

我见到过形形色色的艺术家们形形色色的“创作谈”。“创作谈”基本属语录体，一般大致是一句禅宗、一句萨特、一句弗洛伊德、一句庄子……既省事又显得深刻、渊博。但，其实质不过是“杂信仰”，也就是无信仰，颇似义和团。

四、关于义和团的再评价

我说过，在《天朝上邦》写作过程中，我曾多次为自己所窥视到的中国人的灵魂而痛苦不已。庚子变中，城刚破，马上发生了大面积抢劫，而所有实施抢劫的全部是中国人！

《天朝上邦》电影剧本定稿时我曾删掉了两场戏，其中之一描写的就是中国人的抢劫。

镜头升腾到高高的空中。

整条新街口大街，所有的买卖几乎无一幸免，市民们像一团团发疯的蝼蚁似的砸开了每家铺面的门脸。

最引人注目的是粮店与当铺。

当铺门口扔着的衣服山堆大垛。

当铺的号房既深又暗，而抢劫的暴徒由于人多加之无法辨清哪是绸缎哪是布衫，故忙乱中不及挑拣，于是匆匆背出一捆，冲出店门一看不是绸缎皮毛，便怒骂一声，将东西一扔，扭头奔向库房再抢。

.....

各家粮店的门口，洒掉的粮米漫成了堤坡……

所有店铺几乎都已抢完，抢红了眼的市民们呼地涌向了柳泉居。

暴徒们围住大酒缸，用盆装，用壶灌，满街弥漫着酒香……

一名暴徒眼珠子充满血丝。由于手里什么家伙也没有，嫉妒之极，抡起手中的扁担把酒缸砸碎了……

此时，空荡荡的大街中央突然出现了一幅奇特的景观：便宜坊肉铺门前，老王掌柜光着膀子，双手平端着一把切肉的大刀，横眉立目站在街心。

与便宜坊几步之遥的羊肉床子门前，同样立着个大汉。大汉同样光着膀子，手里同样攥着一把大刀——大汉是羊肉床子的掌柜，回民金四把叔叔。

面对暴徒们的抢劫,两家肉铺的掌柜决定武装自卫。

暴徒们仗仗人多势众,渐渐围逼了上来。他们眼里浮动着杀机,目光闪动着攫取和贪婪。

空荡荡的街心,老王掌柜与金四把叔叔的气势越来越小。

老王掌柜最先开始退缩:“金四!你不是一身的功夫吗?长距离的摔跤,近距离的短打……你可是回回里的人物……”

金四把也开始后退:“老掌柜!好虎架不住群狼啊!”

老王掌柜眼里涌出泪水:“我原本以为,只有那些信洋教的多老大们才会狗仗人势来抢我的铺子……”眼睛巡视着人群,“可是,这里头没有多老大啊!净是大清朝的平民百姓。有的还是半熟脸儿……咱们中国人,真就这么没出息吗?有这股劲头儿,不能去跟洋人比划比划吗?我王庆三,”声泪俱下,“我一个六十多岁的老头子,他们干嘛抢我啊……”无限的失望涌上心头,手里的大刀当啷掉在了地上。

金四把:“老掌柜!怪不得大清亡了呢!不光朝廷没能耐,百姓!大清朝的百姓也没出息啊!”手里的大刀同时松了手。

暴民们对两位掌柜的举动毫不动情,嗽的一声涌进了肉铺……

九天之上,金万昌演唱的《红楼》让人觉得那么忧伤。

五、我对义和团运动的复杂感情

但,我对义和团的感情却十分复杂。

在《天朝上邦》全剧的尾声,海顺二哥孤零零地出现在舞台上。

此时,舞台左侧的梅花大鼓突然出现了一个高腔。

海顺二哥眼睛平视着前方说道:“老金掌柜!您看!他们来啦!”

海顺二哥的梦幻真的变成了现实:那些故去的人真的出现了!走在最前边的是老金掌柜的儿子,那名死去的义和团团民金满囤。只见他神情十分平静,身上依旧是那身不大合体的干净裤褂,依旧是满身的正气与青春气息。

海顺二哥迎了上去,拉住了满囤的手:“满囤兄弟,我知道你心里委屈。洋人说你们是匪,朝廷说你们是匪,就连大清的百姓也说你们是匪!可是,哪回打仗,两边打死的不都是你们这些老实巴交的庄稼人?”

金满囤无限感动,潸然泪下。

海顺二哥:“你让他们砍脑袋那天,我去啦!去为你送行。我为你预备了点水酒,几样小菜……可是到了那儿,你那帮师兄弟们说,您来晚了!他们提前动了手!你走了,二哥会像个亲儿子似的对待老金掌柜……”

金满囤再不发一语,微笑着消失了。

海顺二哥:“好人都走了……”

海顺二哥的不平带给人一种悠远的思索,一种无边的惆怅:“哪回打仗,两边打死

的不都是一些老实巴交的庄稼人吗？”

战争的发动者从来会打出种种动人的旗号。但实际上，任何冠冕堂皇的旗号永远不过是另一形态的“万民伞”与“生祭文”……

文明的隔阂

——《天朝上邦》断想之五

一、从牛牧师到金牧师

从《家事》中的牛牧师到《国事》、《天下事》中的金牧师，两位牧师已有重大区别，尽管体现在两位牧师身上的东西方文化的差异隔膜同样深刻；尽管金牧师骨子里的西方文化中心丝毫不逊于牛牧师；尽管在文大爷家的家宴上，金牧师由于骨子里的西方中心使得他与一批中华中心主义者展开了针锋相对的争斗……

但金牧师毕竟是一名正直的知识分子，在全剧尾声部分，金牧师决不会走上由侵略者们组织的拍卖台，去竞拍中国文物，而是默默地站在舞台一侧，神色痛苦忧伤。

舞台一侧梅花大鼓悲怆苍凉：

“忽喇喇似大厦倾，

昏惨惨似灯将尽……”

此时“当”的一声脆响，压倒了台上所有的声音，例行的拍卖会开始了。两名洋人军官小心翼翼地抬着个木架子走上拍卖台。架上悬挂着一只七八寸高的金光灿灿的编钟，一名洋人随之走上拍卖台。他手里持一根尺许长短的紫檀如意。

洋人拍卖师：“诸位！请安静！女士们，先生们，请安静！这件编钟是十五世纪的作品，当时统治中国的是明朝的永乐皇帝。请看！它满身遍布鎏金，它的钟钮由三座山脉组成，象征着江山社稷至高无上……所有参加竞拍者都将是幸运的，因为只有皇帝的祭天庆典之中，少数王公大臣才听到过它敲击的音响，那声音一定美妙绝伦……”手中的如意随之轻轻地敲击了一下，悠扬的铜钟声中，侧幕人群里一声粗野的吼叫，“我出四百镑！”

竞拍者粗野的吼叫声从台侧传了过来：“我出五百镑！”“六百镑！”“八百镑！”

洋人拍卖师：“八百镑！八百镑有啦！八百镑！八百镑！”

台侧一个更加粗野的声音：“一千镑！”

洋人拍卖师：“一千镑！一千镑有啦！一千镑！”边喊边叫，追向台侧，消失在侧幕条中，但启发加价的喊声仍十分清晰：“一千镑还有哪位？还有哪位？”

此时，舞台左侧的梅花大鼓更加忧伤与孤独。金牧师自始至终默默地站在舞台深处，凝视着眼前这一切，神色痛苦忧伤……

这是全剧中一处重要改动。

二、关于沙拉的争论

在文大爷看来,挽救大清朝的道路有千条万条。面对洋人与洋教势力的压迫,文大爷决定,管那个洋老道顿饭!洋人无非是幼而失学,好贪点小便宜,给他们就是了!哪有大人跟孩子治气的。

在文大爷家的家宴上。文大爷突然问道:“金牧师!您平常喜欢吃点什么?”

金牧师:“平常?平常喜欢吃沙拉(salad)。”

对沙拉这类东西,文大爷显然见过也吃过,嘴角再次浮起冷笑。

汉翰林沈小山则十分好奇。

沈小山费劲地重复着:“沙拉?”琢磨着,“那是什么东西?上不了席吧?”

金牧师:“英语里 salad 这个词的词源,是由法文或西班牙文演变来的,更早出于拉丁文 salt,意思是‘加上盐的’……”

沈小山更困惑地晃了晃脑袋:“不明白。”

金牧师用餐巾擦了擦嘴:“简单说就是把新鲜蔬菜像莴笋、生菜、番茄,新鲜水果如苹果、香蕉,加上煮熟了的配料比如熏火腿、熟鸡蛋……都切成小块,浇上沙拉油,一搅拌……”

沈小山:“完了呢?过油?”

金牧师:“不。”

鲍幼公:“上屉蒸?”

金牧师:“不。”

沈小山看来是个美食家:“再不然勾上点南豆腐,擦上点胡萝卜丝儿,再撒上点五香面儿,拿手攥攥炸丸子?”猛然醒悟到:“炸丸子也不能搁香蕉、菠萝呀?”

鲍幼公眼盯着金牧师:“照您那意思,就那么几样东西一搅和,直接往小碟里一布?”

站在边上的管家情不自禁地:“那,那不成折箩了吗?”

众人一齐抿着嘴角笑了。

金牧师认真地:“对!有一种说法,说沙拉的起源就是一位厨娘把厨房里所有用剩下的下脚菜全部切成小块,倒上点调味酱……”

管家逗笑了主子,开始放肆:“金牧师,您看您能不能不往里搁调味酱?您试着往里搁上点辣咸菜丝儿,再浇上点生豆汁,一拌……”

金牧师认真地点点头:“为什么不可以呢?呛味沙拉就是要放芥末、胡椒粉的。我回去试试。”众人哄地笑了。

文大爷斜楞了管家一眼,轻声训斥道:“少见多怪!沙拉是洋人的一道菜。”

管家浑身的骨头立即散了架,双手一垂:“着!”往后退了两步。

文大爷手一指席面:“金牧师,薄酒一杯、清菜几味,不成敬意,请!”

三、王府般的酒窖与蒸馏水

金牧师面对眼前的酒杯困惑地：“这是中国酒？不是中国酒？”

管家十分有礼貌地：“这两只高脚杯里，是你们洋人爱喝的香槟和葡萄酒，都是从法国进口的；这只青花杯里，是我们府里自家泡制的酒，是嘉庆十五年的……”

金牧师盯着眼前的酒杯，脑瓜子在飞速旋转：“嘉庆十五年？”

管家及时应对道：“大概其有八九十年了。”

金牧师困惑地：“自家泡制的？”

文大爷同样困惑地：“怎么？您府上不自个儿泡酒吗？”

管家不失分寸地解释道：“这种酒叫香白酒。打雍正年起，府里每年都泡制一批。酒坛子得大，半人多高，一棹粗细。酒库里预备了二三百个这样的坛子。泡制时先往坛子里放进六七十斤上好的白干，后手再搁进香圆果三斤、佛手果三斤、广柑三斤、茵陈草一斤、绿豆三斤、冰糖五斤。东西搁完，密封，写上年月日，入库。每年泡一批，依年次取出饮用，窖里年头儿最早的是雍正六年的……”

金牧师惊讶地睁大了眼睛。

文大爷：“金牧师，请！”将杯子里的酒一饮而尽。

此时，金牧师突然发现眼前的一个白杯子中的饮料有点异样，它清淡如水，用鼻子嗅了嗅，又没任何味道。遂将疑问的目光投向了管家。

管家含笑答道：“这是府里自制的蒸汽水。府里每天升一个大炉子，上面烧着一个一人高的圆筒形铁锅，里头搁上生水，锅上盖一个铁板做的帽儿，帽儿里灌上凉水。水一烧开，水汽让铁帽子里的凉水一激，就化成了汽水，府里一天能出两罐子水，招待一般客人时不上……”

金牧师脑门子沁出了一层细密的汗珠。

四、中国人的“老妈妈令儿(论)”

就在花厅里激烈地讨论叔叔大爷和公公儿媳们的时候，文府一间储物的库房内，几名男仆在管家的指挥下正在数着个儿的往蒲包里装荸荠：“一五、一十、十五……”

管家眼珠子瞪得像俩小包子似的盯着男仆们：“我跟你们把话说清楚！按咱们中国人的规矩，送礼送双不送单儿，送单儿就如同当众往客人脸上啐唾沫！这是给那洋老道预备的几样东西，为了让那混蛋老道懂点儿人事儿，东西一律送单儿，不送双儿！”站在比自己下等的奴才面前，完全变成了主子，且远比主子凶恶“今儿你们可别怪我‘血糊’，只要是有一样数错了数儿，弄成双儿，”手往四下一划拉，“你们几个，有一个儿算一个儿，就都活剥了你们！”

男仆们抹了抹脑门子上吓出的冷汗，再次认真地数了起来：“一五、一十、十五……”

此时我们发现,男仆身边的一张大条案上,码放着一堆山一样的礼品——每类礼品的数目都同样是单儿不是双儿:七个食盒、九个蒲包、十一个精巧的点心匣子、十三个……

管家眼盯着条案,眼珠子紧张地转动着。为了防止出现意外,他再次走到条案边,清点起了数目:“一、二、三、四、五……”发现礼品都是单儿,他长出了一口气,抹了一下子脑门子上的汗。

五、《圣经》与“四书五经”

文府大门前,文大爷在送客。

文大爷从金牧师手里接过对方的礼物——一本精装的《圣经》,随手交给了下人:“金牧师,您送文祈的是《圣经》,”略一思索,“你们洋人好像拢共就这一本经吧?”不待金牧师答话,转对身边的人:“来呀!”

随着文大爷的召唤,两名下人捧来了十数函经书。经书一律是蓝布函套,上配象牙锁签。

文大爷极有风度地微微一笑:“金牧师!这是一套‘四书五经’。中国的经书往少了说有五经,五经之首是《易》。要是往宽点算的话,得说有十三经了。”

金牧师吃力地接过了那套沉重的“四书五经”。

文大爷眼角瞄了瞄金牧师,十分有礼貌地:“金牧师!初次见面,文祈准备了点薄礼,请笑纳。”接着冲管家一点头,示意管家依所列礼品清单,开始向金牧师过手礼品。管家“遵旨”向胡同里一招手,第一拨礼品——居然是下人轰赶着的一整挂牛车!

牛车上是一套完整的“二十三史”。整套书的包装十分古雅,分装在数十具精巧的书匣中。古色古香的樟木板上分别刻写着涂成绿色的隶书字:“史记”、“汉书”、“新唐书”等等

金牧师惊讶地睁大了眼睛。

文大爷鼻子翅上迅速流过一丝轻蔑:“一个国家就如同一个男人。中国,好几千年了,上岁数了,”像数落儿子似的,“比不了你们美国呀!一二百年,年轻气盛,大小伙子呢!人上了岁数,经的事儿就多,这是一份‘二十三史’。拿回去,有用没用地翻着玩吧!”

牛车从舞台上徐徐碾过。

文大爷眯缝着眼,望了望比自己岁数大不少的金牧师,内心独白变得更加蔑视:“一个小国,拢共一二百年,您如同是没出月科的娃娃!小伙子,‘七坐八爬’!您呀,您还尿炕哪!拿回去慢慢学吧!非臊死你不可……”

望着正在与众人告别的洋老道,文大爷俨然已成了一名指挥若定的将军。突然,他把眼珠子盯向管家:“东西都对吗?”

管家压低嗓门儿:“回大爷,都对!从蒲包、点心匣子,到里边的玫瑰饼、五毒

饼，一律是单儿！蒲包儿里的荸荠我都是叫他们论个儿数的，一共是三百五十七个，错不了！……”

文大爷：“那好！”

管家：“为了表示咱们那点大度跟俏皮，照您的旨意，我叫他们单拿食盒装了一份‘折箩’。不是真‘折箩’，都没动过筷子！是用各种干鲜果品：石榴呀、果子干呀、海米呀拼成的一个大杂烩。”

文大爷：“好！回头走到没人儿的地方你告诉洋老道，食盒里是一份中国沙拉。人多，怕他挂不住。”

金牧师心情愉悦地走向牛车。身后，文府派来的四五名男仆肩挑手提着山一样的礼物。金牧师看了看书函上的象牙锁签，由衷地赞美道：“多么精美的艺术品呀！”

文大爷与身边的诸位高级知识分子们，眼望着正在爬上牛车的金牧师，同样沉浸在胜利的喜悦之中。

一名喇嘛压低嗓门：“文大爷！听说所有的东西一律是单儿？”

文大爷矜持地点了点头儿。

一名道人：“哼！他要是个要脸的主儿，得好几天睡不着觉！”

喇嘛：“赶上气性大点儿，备不住一口气上不来，能弯回去！”

望着正撅着屁股爬上牛车的洋老道，文大爷沉浸在胜利的喜悦之中。及至听到诸人的议论，他脸上的轻蔑与嘲笑渐渐消失了，自语道：“也许，不该对洋老道下手这么狠。”双眼眯缝成一个小缝儿，十分同情地，“唉！洋人，叔、大爷、姑父、舅舅……都一个叫法，都是幼而失学呀！”

南大剧场思辨

南京大学文学院 吕效平

（一）仙林的《海鸥》

（2010年10月）

1. 为什么是《海鸥》？

今年是俄罗斯小说家、戏剧家契诃夫诞辰 150 周年。文学院的比较文学与世界文学专业和戏剧影视艺术系联手，举办了主题为“契诃夫与中国”的国际学术研讨会。戏剧影视艺术系的艺术硕士生们，在暑假中排练两个月，为会议演出了南大版的《海鸥》。

西方现代戏剧形成的过程是缓慢而复杂的，但当我们从自古希腊和文艺复兴以来的欧洲戏剧传统中仔细辨认的时候，便会发现，契诃夫是这个传统背景下最早和最耀眼的“现代性”的亮点。令人惊讶的是，他耀眼的光亮并不因现代戏剧的成熟、喧哗、恣蔓而被淹没其中，西方戏剧越走向“现代性”，西方戏剧家越醒悟到：契诃夫竟像莎士比亚一样，不可企及。而他的《海鸥》因其主题的琢磨不尽和舞台阐释的既无限可能又处处陷阱，成为契诃夫这道欧洲现代戏剧最早耀眼光芒中的亮点。

我们开始为纪念契诃夫选择剧目的时候，董健老师和我约而同地想到了《万尼亚舅舅》，因为这个戏在契诃夫的剧作中，最接近传统性的戏剧，比他其他戏更容易“抓人”。但是，台湾的艺术家叶子彦先生知道我们正在为演出契诃夫戏剧选择导演，他不可遏止地被《海鸥》迷住了。在“雕刻时光”，看着他激动地翻阅笔记，听着他滔滔不绝的陈述，我知道他已经提前进入创作的状态，做起“伟大且美丽的梦”了。这正是我们希望看到的艺术家的痴迷状态。

2. 为什么是喜剧？

契诃夫认为他写的“是部喜剧”，“有风景（湖上景色）”，有“五普特的爱情”。但是，《海鸥》1896 年首演时，观众根据他们观看喜剧的“惯性”，把剧中忧伤和抒情的描写都理解成了轻佻与滑稽，报之以吵吵闹闹的哈哈大笑。这次失败几乎要了契诃夫的命。两年以后，斯坦尼斯拉夫斯基导演这部戏的巨大成功标志着一个伟大的表演学派的出现。但斯坦尼所演的是否是契诃夫心中的喜剧呢？据斯坦尼自己说，契诃夫看了他们的演出后甚至“用严格得近乎残忍的口气说”：“我要收回这个剧本。”他批评扮演妮娜的演员“表演得叫人恶心，时时刻刻号啕大哭”，说作家特里果林“需要一双破鞋和一条

花格子裤”。我猜想：斯坦尼非常可能是以《海鸥》的抒情性征服了剧场，但这并不是契诃夫所要求的喜剧。

要表现一个被名望宠坏了的女演员的喜剧性并不困难：她分不清演戏和生活的界线，时时要营造身处中心的氛围；她爱自己胜过爱一切人，甚至胜过爱自己的儿子；她用夸张的恭维捕捉一个缺乏意志的慵懒作家……所有这些都符合古典的喜剧性，即表现道德或智力上低于我们、乖谬、却不具有真正伤害性的性格。

但阿尔卡基娜并不是《海鸥》的全部，她甚至并不在作者所说的“五普特的爱情”之中。契诃夫在剧中写的三段爱情，都是那样强烈而又令人绝望！特里波列夫从来正眼看玛莎，可这个二十二岁的姑娘后来即使用结婚和生育孩子都不能拔除心中的爱情。我们两个扮演玛莎的女演员演得真好！当她们要求妮娜再念一念特里波列夫的剧本，说“他的声音美丽而忧郁，他的风度像一个诗人”的时候，那种被爱情迷醉的神情真是动人！特里波列夫在妮娜与特里果林同居并生了一个孩子以后，仍然不能摆脱这段爱情，他说：“我骂过你，恨过你，撕过你的信和相片，然而我没有能力叫自己忘记你。自从我失去了你，我的青春好像是突然被夺走了，我觉得自己仿佛已经活过了九十岁一样。我呼唤着你，我吻你走过的土地。不论我的眼睛往哪儿看，我都看见你的脸，看见你那么温柔的微笑，在我一生最愉快的时候照耀着我的微笑……”第四幕妮娜上场前，特里波列夫说她不会回来。他是了解她的，她根本不肯见他，她的父母不让她踏进家院。但她却突然回来了，我们要求演员找到她回来的动机，剧本里写得很清楚，这是一个和玛莎不能把爱情从心中拔除、特里波列夫吻她走过的土地一样强烈的动机：她知道抛弃了她的特里果林跟着旧情人回来了，于是她又被特里果林吸引着来了。她说：“我爱他，我甚至比以前还要爱他……我狂热地爱他，我爱他到不顾一切的程度！”

奥瑟罗的爱也是这样强烈，但莎士比亚给出了爱的理由：苔丝德蒙娜比奥瑟罗更优秀，她值得奥瑟罗的爱。《仲夏夜之梦》中四个青年的爱也曾这样错乱，但却各各在神的干预下终成眷属。这是古典的爱情。前者是古典的爱情悲剧，后者是古典的爱情喜剧。在《海鸥》里，我们只看到爱情毁灭性的力度，却看不到爱情的理性：特里波列夫的价值和玛莎付出的爱是不相称的，妮娜的价值和特里波列夫付出的爱是不相称的，特里果林的价值和妮娜付出的爱是不相称的。而且，也不会有神来解决他们的爱情困境。如果我们有足够强健的心智，我们恐怕还要承认，契诃夫手中的真实比莎士比亚手中的还要多些：一切真正的爱情（不是世俗的婚姻买卖）都是伟大的情感投射于平庸的对象。只有在这个意义上，《海鸥》才是喜剧的。正是在这个意义上，契诃夫才成为现代主义戏剧的先驱。

一切值得我们为之忧伤落泪的东西，都是喜剧性的。我们忧伤落泪，是因为我们留不住我们认为有价值的东西，我们嬉笑是因为我们明白了自己本来就留不住什么有价值的东西。悲剧感和喜剧感的对象其实是同一个东西，就是发现了价值的缺失。当我们饱含情感地看待契诃夫所描写的生活时，我们落泪了；当契诃夫站在理性的高度描写使我们落泪的生活时，他幽默地微笑着。

把契诃夫剧作表演于剧场的巨大难度就在这里:他二十年身患绝症,和死神肩并肩地站在一起,看我们这些深信荣誉、金钱、爱情价值的人的折腾,嘴角永远挂着怜悯的微笑。我们从哪里获得像他那样清醒的强悍心智来在剧场表演他的喜剧呢?即便我们自己能,我们又上哪里去寻找如此清醒、如此强悍的观众呢?排演开始前,我和董健教授、叶子彦导演、舞美设计还有几位博士,跑到洪泽湖的一个岛上去讨论剧本,一面被美丽的湖上风景感动着,一面信誓旦旦地要做出契诃夫所说的喜剧来。但是,做演出海报的时候,舞美设计还是把那个喜剧的“喜”字颠倒了过来。我知道这是他的剧场直觉压倒了他的理性。我没有“纠正”他。

子彦导演每每在排练和演出的时候落下泪来,《海鸥》始终深深地感动着他。在他回到台湾之后,我试图对妮娜在第四幕的表演做一点调整。妮娜被特里果林遗弃了,她的孩子也死了,在剧场她并没有表现出出色的才华,她签了一个冬季的演出合同,总是在三等火车里和农民们挤在一起,进城后还要忍受庸俗商人的种种殷勤。但是她说:“要懂得背起十字架来,要有信心。我有信心,所以我不那么痛苦了,而每当我一想到我的使命,我不再害怕生活了。”这段话被学生当做这个戏的主题,写在第一稿的演出海报上。我对扮演妮娜的演员说:“玛莎说她能够从心里把爱情拔掉,她自己相信这个话吗?妮娜说她有信心,要背起十字架,不再害怕生活了,这就像玛莎说要拔掉爱情一样,是自己也不相信的唠叨。”扮演妮娜的演员问我:“可我怎么演呢?”我被问住了。必须承认,这种清醒的现代喜剧的剧场难度实在太大了。

3. 易卜生,还是契诃夫?

易卜生和契诃夫是对中国话剧影响最大的两位西方剧作家。易卜生也被看做西方现代戏剧的一位先驱。卢卡奇说他在“法兰西戏剧技巧方面”“高居于其他人之上”,“从早年起他就以此为出发点,整个一生他都使用这种技巧”^①,这里所说的“法兰西戏剧技巧”,就是亚里士多德在《诗学》中列为古希腊悲剧六要素之首的“情节”,它从17世纪被法国新古典主义者归纳为“情节整一律”,奉为戏剧创作的第一原则,又经浪漫主义戏剧的认同与发展,到了易卜生青年时代,成为法国“佳构剧”大师斯科利布手中的法宝。曹禺的《雷雨》便是通过易卜生学到了欧洲传统戏剧的这一法宝。而契诃夫却宣称自己的《海鸥》“毫不顾及舞台规则”,“动作很少”^②。契诃夫所“毫不顾及”的,也正是这个具有两千多年历史的欧洲戏剧传统之“根”。他说:“应当写这样一种剧本,让剧中人物来来、去去、吃饭、聊天、打牌……要使舞台上的一切和生活里一样复杂,而又一样简单。人们吃饭,就是吃饭,可是在吃饭的当儿,有些人走运了,有些人倒霉了。”^③

① [匈]格·卢卡奇《易卜生创作一种资产阶级悲剧的尝试》,《易卜生评论集》,外语教学与研究出版社1982年版,第213页。

② 契诃夫1895年10月21日致苏沃林的信。

③ [苏]叶尔米洛夫《论契诃夫的戏剧创作》,张守慎译,中国戏剧出版社1985年版,第120页。

在易卜生根据“法兰西技巧”所创作的戏剧中，主人公总是面临巨大的外部压力，必须做出行动的选择，以实现伟大的人生价值。例如，《人民公敌》里的斯多克芒大夫，他在众叛亲离的困境中，选择了坚持真理而与庸众为敌，他相信“世界上最有力量的人正是最孤立的人”。而契诃夫戏剧人物的缺乏价值，是一开始就确定了，而且始终无法改变的。事实上，他们没有选择，什么也做不了。因此，他们主要面对的是自己的内心，他们的内心由于察觉到自身的缺乏价值而深感痛苦。

我们有一天演出的时候，观众席后排来了一位年轻人，他大骂正在演出的《海鸥》虚假、矫情。我们的工作人员问他：“那么，你看过的什么戏是好的呢？”

“《〈人民公敌〉事件》！”他说。

2006年，为纪念易卜生逝世100周年，我们创作和演出了《〈人民公敌〉事件》。的确，《事件》的观众要比《海鸥》踊跃得多，《事件》的剧场效果要比《海鸥》强烈得多；《事件》演出后，小百合上自发的评论和跟帖多达八万字，而《海鸥》的观众似乎不大肯在网上表露感受。

但是，《海鸥》是被世界各国的顶级艺术家无数次上演过的经典中的经典！不但《事件》这个尚未完成的习作不应与之相提并论，就是易卜生的《人民公敌》也不足与之相比。国家话剧院副院长、著名导演王晓鹰教授在研讨会上的发言特别能够提醒我们认识当代中国与契诃夫的差距。他说：

契诃夫笔下的知识分子都非常杰出而且非常敏感，有着很高的智商和很高的情商，他们都在衣食无忧的状态下生活，并没有外部压力、外部冲突的强烈压力，当然更谈不上战争或者灾难带来的生活动荡。在这样的情境之中，他们有条件、有机会真切清晰地体验自己灵魂深处非常微妙的疼痛和震颤。也可以这样说，当外部冲突相对淡化时，人们更有可能产生自我反省的苦闷。在当代世界舞台上，契诃夫的话剧之所以越来越多地被上演，跟当代欧美中产阶级的生活状态分不开，在物质生活日益满足的同时，人们的精神生活与契诃夫所表达的那种苦闷产生了呼应和共鸣。

……因为中国人长期以来缺少富足，缺少悠闲，缺少衣食无忧，尤其缺少优雅的、高品位的、敏感细致的情怀。其实就中国目前的生活状态，理解契诃夫也还是有阻隔的，因为我们现在虽然有了富足，有了悠闲，却仍然缺乏优雅情怀。何止是缺乏，我们的心浮气躁和追逐实利对于优雅情怀根本就是一种扼杀！由于无法沉静下来细致地品味人生和深入地反省生命，我们很难享有契诃夫式的苦闷。

也许，我们还处在易卜生的时代。但是，契诃夫是超越于他自己的时代之上的，非常可能，他像莎士比亚一样属于所有的时代。

4. 仙林！

仙林校区有一座尚未命名的小剧场。

《海鸥》从9月10日到20日，在仙林小剧场演出了十场。

严格地讲,《海鸥》并不是我们在小剧场的第一台话剧演出。今年5月,09级戏文专业的本科生已经在剧场演出过台湾青年演员刘美钰的作品《在看见以前》。这个戏的导演是叶子彦先生的太太洪祖玲女士。

我们现有的艺术硕士生每年至少演出一台毕业作品,2007年是《学一学鸽子》,2008年是《油漆未干》和《桃之夭夭》,2009年是《莱昂瑟和莱娜》。

今年戏剧影视艺术系开始招收全日制艺术硕士生,陆炜教授正在带他们学习剧场的创作艺术,一年以后他们应该至少上演一台作品。

本周,一个外聘的青年教师团队给10级的戏文本科生上了第一节“剧场艺术”课。明年5月,小剧场会被装饰成一间咖啡厅,10级同学会在这里演出一台现代版的《咖啡店之一夜》,田汉20世纪20年代版的老故事也将在剧中占有一席。

《海鸥》演出前,我在小百合上放言,它会一票难求的。一票难求的情况最终并没有出现,10场戏中,虽有7场观众达120%,还有3场仅达80%,但我们并不悲观。许多人还并不知道仙林有一座青春的、艺术的小剧场;许多人对仙林还感到陌生,陌生的地方总会觉得遥远的。5月演出的时候,地铁还没有通,现在地铁已经通了。只要我们有戏演,场子总会做热起来的。

南京大学有最好的戏剧观众。大名鼎鼎的匈牙利Kretakor戏剧团演出的《海鸥》,水准极高,但它在上海市中心的话剧艺术中心不到300座的小剧场演出三场,没有一场是满座的,没有一场没有大批观众退席的。为此我写了一篇文章,讨论“契诃夫距离我们有多远”。但是,像《海鸥》这样寂寞的戏,在楼新树幼的仙林已经有过三千观众了,我们还不应该做一点戏剧之梦吗?

我们的梦想,是有自己的保留节目在周末做经常性的演出。

我们的梦想,是做戏剧季,持续地演出一组相关剧目。

我们的梦想,是向全国的民间戏剧团体敞开大门,使他们都知道南京大学的仙林小剧场,都愿意到这里来尝试赢得掌声、鲜花或者忍受冷落、嘲笑和臭鸡蛋。

我们的梦想,是把仙林小剧场做成南京大学的一个品牌。

我们的梦想,是把仙林小剧场做成南京市的一个文化品牌。

我们的梦想,是把仙林小剧场做成中国戏剧的一个品牌。

我们的梦想,是将来有一天,仙林小剧场会给自己赢得一个正式的名字。

（二）我想作一首诗

——《实验戏剧：二零一一年九月》实验报告

（2011年10月）

1. 对戏剧成规的一次“冒犯”

一年前，我在校报上《仙林的〈海鸥〉》那篇文章里说，2011年5月我们会在仙林演出根据田汉的《咖啡店之一夜》扩展创作的新剧。这个戏现在正在上演。但一年前，我还完全没有想到会做一个叫做《实验戏剧：二零一一年九月》的作品。

《二零一一年九月》于2011年9月17至21日在仙林校区学生活动中心演出五场。它放肆地戏弄了大多数观众脑中的戏剧解读软件，逾出了他们的期待。也许看戏很少的年轻学生并未特别地感觉它的陌生，因为剧场对于他们来说整体上都是陌生的。但是对于那些喜欢看戏、熟悉剧场的观众来说，它肯定是陌生的和意外的。对于戏剧艺术的行家里手和戏剧学的专家们来说，非常可能它是一次冒犯，因为这个奇形怪状、花里胡哨的“四不像”非要以他们所热爱和熟悉的“戏剧”的名义展示在他们眼前。

最“正点”的戏剧应该有一个由“开头—发展—高潮—结局”构成的完整情节，至少也要像《等待戈多》那样有最低限度互相关联的人物和最低限度的故事。但在我们这个“戏”里，有一个被女人拒之门外的归家男人，有一个迷恋日本成人片女优的博士生，有一个上网勾引女孩子的马术教练，有一个在相机镜头前“臭美”的美女，有一个匆匆着装赶着去约会的女青年，有一个上课跑题的女教师，有一个正在接受招聘单位面试的大学毕业生，有一个独自过生日的女人和一个偷窥她的男孩，有一群在剧场排戏的学生和一个穿越80年时光观看他们的20世纪30年代女子，有一个在黑暗中游走吟唱的“杜丽娘”，有一个混在观众中难以察觉的20世纪30年代小报记者，有一男一女两个先后给自己母亲打电话的年轻进城务工者，有一个跳民族舞和一个跳现代舞的女孩，有一间禁止吸烟的吸烟室——然而他们却互不相干，既不构成冲突，导致情节，也不彼此相识和交谈，除了一个可以辨认的“杜丽娘”之外，其余的人甚至连名字都不被知道。

人们习惯的戏剧即使不采用规范的镜框式舞台，至少也要把演区和观众明确地区分开来，给观众一把固定的坐凳。但我们这个戏“散落”在仙林学生活动中心的两层走道和小剧场里，由观众在“剧场”内自由地走动，并在若干“景点”和演员“无限”接近。

在我们历年的演出中，对今年这个戏评价的差异肯定是最大的。有专业人士认为它是一场缺少艺术价值的“游戏”；阅历广的成年观众，有人把它比作“庙会”或者演出的“超市”；熟悉批评程式的人，有的说它“玩形式”，“形式大于内容”；有几个看戏的学生落泪了——在那个妓女允诺寄钱给母亲看病的时候，在回家的男人疯狂地从门缝下撕扯出绵绵不尽的红绸的时候，他们从这场戏里读到了社会批判的现实主义；而有一

个学生在他的博客里写道:“艺术的伟大在于给这个昏暗的世界开辟一处视角,当你经历过之后——不得不说那就像一场洗礼——你会用这个视角去重新看待他人,乃至看待人类,艺术在此种层面上的震撼,在这一天,仙林小剧场做到了,南大做到了。”

2. 对戏剧边缘及新可能的探索

人类的戏剧发展史,从某种意义上说,就是它的边缘被不断探索,它的新可能被不断发现的历史。尤其是近代以来,挑战旧规范、创造新可能的戏剧实验越来越成为戏剧家们自觉的行动。

领导欧洲戏剧二百年的法国古典主义坚信,戏剧应该保持情节的单纯性,保持悲剧和喜剧绝对分离的纯粹风格,保持宫廷的高雅趣味。然而浪漫主义戏剧对此提出了质疑:既然世界如此纷繁,而艺术是模仿自然的,情节为什么要单纯呢?既然崇高与滑稽在生活中紧密相伴,为什么要在剧场把它们分开呢?既然市民阶级的趣味拥有与宫廷趣味同等甚至更高的权利,为什么戏剧要拒绝市民趣味呢?雨果的浪漫主义戏剧代表作《欧那尼》1830年上演的时候,导致了论争甚至斗殴,它却开辟了戏剧发展的新疆域,创造了戏剧的新可能。契诃夫的戏剧放弃了欧洲戏剧文体两千多年以来对情节的执著兴趣,把剧场的冲突行动表现为“零行动”,在他身后,是象征主义、荒诞派等欧美现代主义戏剧的生长。布莱希特挑战了亚里士多德区分戏剧与史诗的理论和他自己时代中剧场坚信“第四堵墙”,刻意制造“逼真”幻觉的常规,创造了“叙事剧”的戏剧新文体及其理论,为欧美现代剧场与后现代剧场的发展提供了广阔的新视域。20世纪30年代,法国戏剧狂人阿尔托要断然抛弃欧洲戏剧基本文体的疯言疯语,今天几乎全部成为欧美后现代戏剧的重要原则。

不断地探索边缘、发现新可能、开辟新疆域,是一切门类艺术的本性。追寻其动力,一是源于自身。大师与经典的出现,意味着旧疆域内的一切可能都已基本实现,在这个疆域内,无论后人怎样做,都不会再超越已有的峰巅。就戏剧而言,在情节剧编剧艺术上超越易卜生,或者在创造“逼真”幻觉的剧场艺术上超越斯坦尼斯拉夫斯基都没有可能。在这种情况下,优秀作品仍然会出现,但是不再会有天才。而没有天才的艺术是衰老的、沉闷的。二是源于艺术的生态环境。我曾向美国哥伦比亚大学戏剧系前主任,著名的阿诺(Arnold Aronson)教授介绍中国现代戏曲的现状,我说它的“现代”特征恰恰在于抬起了欧美现代派戏剧所放弃了的“情节整一性”原则,由于不了解中国戏曲的剧场艺术特征,阿诺教授吃惊地问道:“那么,中国的电视剧演什么呢?”他的意思是说,古老的欧洲戏剧情节艺术活在当代的电视剧中;或者说,Drama(情节戏剧)的艺术被电视剧抢走了,它的观众也被电视抢走了,剧场要想继续地凭借Drama艺术留住自己的观众是无法经营的。这个问题,也可以换一种方式表述:一百多年前,当戏剧还是欧美城镇的主流娱乐—艺术方式时,它的观众与当代主流娱乐—艺术方式——电视剧的观众是无差别的,而今天,进入剧场的观众与电视剧的观众已经有了很大差异,他们必然地是一群不被情节艺术满足的人。我们今天这个电子媒体无所不

在的时代,被称为“后现代”,当我们这个时代的戏剧不得不放弃戏剧(Drama)艺术的时候,它还剩下什么呢?欧美“后现代”戏剧的回答是:还有剧场(Theater)艺术啊!

有 Drama 的戏剧和失去了 Drama 的戏剧是大不相同的。Drama 是一种描写。严格意义的 Drama 是对人的行动,由冲突导致并导致冲突的行动的描写,这是戏剧的经典情节;宽泛意义上讲也是对人的心情和人与人并非冲突的关系的描写,例如契诃夫的戏剧;或者仅仅是对人的生存状态的描写,例如象征主义和荒诞派的戏剧。观看“有 Drama”的戏剧,观众主要是被在剧场扮演出来的人的行动、人的心情和人的生活打动着。当戏剧失去了 Drama,它就不再提供他人的冲突、他人的心情和他人的生活,只剩下景、灯光、舞台装置、音响和演员,观众来到这种被雷曼(Hans-Thies Lehmann)教授命名为“后戏剧剧场”(Postdramatic theatre)的剧场,不是被表现出来的“他”人或“他”的生活打动着,而是被剧场所激活的对于自己生命体验的感知,被对个体生命中时间意义的察觉,被对个体生命在宇宙中意义的豁然顿悟震颤着。在这种“后戏剧剧场”里,一切关于戏剧的规则似乎都不重要了,都是可以任意地颠覆和戏弄的。不单戏剧文学失去了曾经拥有的王冠,可以被取消或者被贬低到与置景、灯光、音响平等的地位,而且连表演艺术也可以夺去刚刚拥有的王冠,而被贬低到与置景、灯光、音响平等的地位;至于展示内容的零散而不整一、不同质要素的并置与拼贴、多焦点展示的“合唱”效果、表演艺术与行为艺术甚至非艺术行为的边缘不清、电子媒体的参与、观演物理边界的消失和心理边界的消失甚至置换、剧场不提供座位、观众自由地行走等等,都是早已司空见惯了的。唯一重要的、不可颠覆和戏弄的,是剧场激发观众更积极、更主动、更自由、更个性化地参与和感知的目标与努力。

实际上,每一次由戏剧新文体的诞生所导致的戏剧边界的扩大,都不是戏剧自身独立运作的结果,也不是戏剧的姐妹艺术竞争和影响的单纯结果;每一次这种戏剧文体和戏剧边界的变化,都有一个时代的世界观的参与。这种世界观的参与或许提供了戏剧变革最深刻和最根本的动力。

亚里士多德认为,悲剧诸要素中第一重要的是根据逻辑编织起来的情节,他相信这样一来,戏剧就必然地比历史记录更真实。和这种戏剧文体的古典性同步,亚里士多德的世界观也是古典的。当代西方有许多人根本不相信亚里士多德的这种说法。他们认为,亚里士多德所谓“真实”就是想象出来的、主观虚构的、并不存在的,至于戏剧能够捕捉到世界的真实则更是天方夜谭。文学是一种观念的艺术,即在观念中运作的艺术,寻求秩序是观念的本能。马丁·艾斯林在比较存在主义戏剧和荒诞派戏剧时说,萨特和加缪以高度理性的逻辑方式表达自己“对人的状态的无理性之感”,而荒诞派戏剧则以抛弃理性的方式表达了同样的内容,荒诞派戏剧的表达形式更适合于它的表达内容。我们也可以把马丁·艾斯林的这段话用来比较荒诞派戏剧和雷曼所谓“后戏剧剧场”:与“后戏剧剧场”的许多作品相比较,《等待戈多》和《秃头歌女》仍然显得更有秩序,因为它们归根到底还是文学作品。这样看来,为了与西方“后现代”所感知与解释的世界相适应,“后现代”戏剧之抛弃戏剧而成为 Postdramatic theatre,是找到了

一种更适合于表达自己世界观的新剧场文体。

相对于当代国外剧场,《二零一一年九月》的戏剧形式实际上毫无创新可言。它使观众感觉陌生的每一个方面,实际上都在“后戏剧剧场”一再出现过。真正属于它自己的个性,实际上并不是它使中国观众感觉陌生的任何形式,而是这些“新”形式与“前现代”戏剧传统和“前现代”世界观的割不断的联系。虽然南京居民的电视机拥有率不会比纽约居民更低,但我们在社会意识形态和个体精神上都还没有走出古典时代。

实际上,创作这个演出的灵感来自2010年11月24日下午我在东京Jiyu Gakuen Myonichikan Auditorium看的Masataka Matsuda的作品:Hiroshima—Hapcheon: Double Cities in Exhibition。不同在于,Masataka Matsuda展出的是表演本身,而我展出的是对身边生活的想象;Masataka Matsuda的作品是真正“后现代”和“后戏剧”的,而我的作品则是伪“后现代”和次“后戏剧”的。

3. 检讨与思辨:时间、空间、表演、观众

对时间的取消。这个演出是以时间命名的。我更愿意根据更精确的演出时间把它叫做《2011年9月17—21日》,因正式演出日期迟迟不能确定,而宣传必须进行,才索性仅称“九月”。如果它被推迟半个月上演,则会被命名为“十月”。任何戏剧都有两个时间:一个是演出的时间,一个是在剧场内虚拟的戏剧内容的发生时间。我们以剧名强调演出时间,其真意是对演出内容的时间的取消:它可能发生在任何时间,或者说,它每一天、每一个时刻都正在发生着——时间的意义在这里为“零”。

时间是以占有时间的事物的变化为坐标的。我们以循环演出的方式再一次取消了时间:既然晚上七点钟发生的故事与七点半、八点、八点半发生的故事是完全相同的,时间在剧场还会有意义吗?

情节是时间的艺术。我们的演出以共时的“景点”取代了事件的发生、发展和结局,于是它首先和更本质地成了一种空间的艺术。空间艺术比较于时间艺术,前者更趋向于感觉,而后者则趋向于运作观念的心灵。这次演出在接受上出现的困难比它应有的难度显得更大,部分地是因为大多数观众本来是打算用心灵来理解这个戏的——当他们的心灵在这场感觉的盛宴中饥肠辘辘、牢骚满腹的时候,他们的感官还在半睡半醒的抑郁状态,远远没有兴奋起来。从网上的回馈看,迷恋这个戏的同学,首先是感觉到了它,他们感觉到了一种使他们痴迷却又难以言状的东西。观众不肯放弃运作心灵判断力的原因,除了剧场刺激感官的力度,尤其是表演的活力不够之外,空间对时间“置换”得不彻底也是很要紧的。我不知道欧美“后戏剧剧场”有没有哪一部戏能够做到彻底地取消时间,我知道我们自己并没有做到。在这里,我们只是把时间碎片化了,而且碎片化的等级较低。在几个文学性的片段,例如为情所困的博士生的独白、回家的男人、打电话的民工和妓女中,时间仍然存在着,观众没有办法在一个瞬间透彻地感知观看的对象,这些片段仍然需要时间去聆听和理解。甚至在非文学性的更衣女孩的段落,由于心情是从慵懒到焦急变化着的,也需要一定长度的观看时间才能理解。我

非常感谢为博士生写作台词的刘天涯同学(她才是一个三年级的本科生)。我本来设计的博士生正处在戏剧的行动之中,让他在此刻下定了采取措施拯救他的爱恋对象的决心,但是“他”的编剧让我所设想的正在发生的事情变成了“过去时”,让一切都已经结束了,不会再有行动了,只剩下主人公对苍井老师唠唠叨叨。在刘天涯写下的唠叨里,时间的意义降低了,“戏”的性质淡化了,却更接近于“诗”。

空间陌生化。这次演出的视觉设计者魏钟徽在演出说明书上把习惯的“舞美设计”改成了“演出空间设计”,他很兴奋地说这是他“最过瘾”的剧场作品。在这次演出中,编剧和导演的地位下降了,视觉创作的作用提高了。这也是雷曼所谓“后戏剧剧场”的若干趋势之一,“后戏剧剧场”往往有成就很高的导演出身于视觉艺术行业。我很高兴魏钟徽在更改演出说明书时透露出来的对于自己角色的高度觉醒。在取消了时间、降低了文学性之后,没有他的觉醒与亢奋,这次演出是不可能成功的。首演之后,我和他都对学生活动中心外观高低对峙的板块、裸露的斜梯和金属色彩的涂层产生了幻想,我们希望下一次在这里演出莎士比亚的《理查三世》。事实上,这次演出的灵感也部分地来自于我对仙林学生活动中心内部走廊设计的持久迷恋。演出前,我对参与设计这座建筑的郝刚老师说:“我们将对你们的作品做一次‘陌生化’处理,通过我们的‘陌生化’,更多的人将会真正感觉到你们的作品。”

无论如何,学生活动中心的大厅和走廊都是我们的潜在观众所熟悉的庸常功能性场所,演出需要剔除它的“熟悉”和“庸常”,使之成为令人感觉新鲜和惊奇的空间。从某种意义上说,一切艺术都是对熟知世界的“陌生化”。魏钟徽这一次所采用的“陌生化”手段首先是遮蔽。大片黑色帘幕遮去了建筑原有的“一切”,剩下没有色彩、没有物体的空无一物之所。然后,通过光与尽可能少的实物,也借助若干电子投影设备,凸显一个个表演的景观之“点”。这个黑幕包裹的演出空间强调自己与凡庸外部真实世界的隔绝,自满自足,把自己幻想成宇宙,狂妄地要以即将在这里发生的事情与真实宇宙的充盈和绵长相媲美。

我们与后现代造型艺术中的“并置”手段不谋而合,把写实与浪漫、欢乐与痛苦、古典与现代、抒情与谐谑堆砌进这个人造的空间,试图用对感官的狂轰滥炸阻止观众关于时间的记忆,仿佛整个世界不过是这狂乱的一瞬。在这个宇宙里,街头电话亭壁上逼真的小广告与天井里舞蹈者的梦幻投影遥遥相对;扯之不尽的红绸对喷涌而出的鲜血的象征与教室黑板上“半索动物门/笔石纲……”板书的仿造紧密相邻;满头珠翠、水袖长衫的杜丽娘飘过困兽一般被置于高墙内的博士生旁;20世纪30年代的穿越者或混迹于观众之中或孤身坐在空荡荡的剧场观众席;毫无性爱阅历却为情所困的博士生与阅人无数却从不俯首爱情的马术教练混杂并处,为“7.23”高铁灾难严肃思考的教师与吸烟室内被禁止吸烟的“符号人”混杂并处,被投影放大至满壁电脑显示屏与楼顶上炫目的追光灯混杂并处,高清电视与拙劣仿真的古巷混杂并处,幽远圆润的昆腔念唱与肃穆的安魂曲或轻佻的红歌演唱、刺耳的火警混杂并处,排练的人与演出的人混杂并处,太阳下美女的快乐姿态、路灯下妓女和民工的泪水、烛光里“生日快乐”的独

唱、望远镜前少年的困惑与同情混杂并处……借用雷曼描述“后戏剧剧场”所创造的“合唱剧场”的概念,《二零一一年九月》是一次真正的“合唱”。所不同的是,在雷曼所指的各种剧场手段(说、唱、舞、表、景、光、电子媒体……)互不隶属,独自运作的“合唱”意义之前,我们的演出首先和最重要的是空间意义上的“合唱”:每个“景点”作为一个声部独立自在,各不从属,却又互相“照亮”。这是一种“并置”的“合唱”,它并不满足于谐和与半谐和的叠音,而更迷恋不谐和的叠音甚至噪音。这种“合唱”的形式既是施以我们演出空间的陌生化,也是施以我们所表现的生活的陌生化,我们希望借此唤起观众对他们早已熟知的生活的某些新鲜的陌生感。

表演被要求“当众孤独”。在取消舞台、模糊表演与观众的物理边界之后,“后戏剧剧场”更可能的做法是同时模糊演员与观众的心理边界,混淆他们各自的身份确认,用这种方式鼓励观众的积极参与。但这不是《二零一一年九月》的追求。我要求演员表演时的心理时空与剧场的真实时空绝对地隔绝,追求创造一面随观众流动的“第四堵墙”,演员仿佛始终沉浸在自己所表演的生活的梦境中,做到哪怕能听到观众的呼吸声也要“当众孤独”。我希望借此创造出梦一般的诗意风格,为了强化这个风格,我又要求演员在每一次踏入演出时空之前和步出演出时空之后,强调自己的演员身份,与观众随意地进行眼神、语言甚至身体的交流。如果不是技术上比较复杂和困难的话,我希望演员能够自己带着电话或者女优的画像,把电话或画像挂上墙之后,再进入表演,让观众清晰地感觉到演员与角色、表演与非表演那个转换的瞬间。与“后戏剧剧场”放弃对生活的扮演不同,《二零一一年九月》内容的大部分仍然是扮演生活,表现生活,如果演员不能像进入梦境般地进入角色,不肯相信他所扮演的人与事,则很难完成他的戏剧任务。

根据剧本,打电话给母亲的民工和妓女需要从观众中“动员”一个人,冒充他/她的恋爱对象,在电话里安慰病危的母亲。电话里,真有一个未露面的演员扮演着母亲。这种安排,并不破坏上述“当众孤独”的原则。因为,不是角色回到演员的身份中,接受剧场的真实时空,而是这一个扮演恋人的观众接受了表演的虚拟时空,进入了演员角色化的梦境。实际上并不可能真的是表演的逼真“欺骗”观众忘记了这是在看戏,这一个扮演的“恋人”也明白他/她是在演戏,即扮演扮演的恋人。是双重的“扮演”帮助这位观众“穿越”了剧场与戏剧情境的不同时空。某一天,当我们的男演员要求和这位向他母亲保证给她生孙子的女观众交朋友的时候,“梦境”就要破了,戏就要“穿帮”了。在场的观众哄然大笑。这种哄然大笑才是“后戏剧剧场”所偏爱的。

观众:接受与参与。在《二零一一年九月》的剧场里,观众接受方面出现的新的特点比它初看上去的可能要多得多。

首先,是观看变成了一种更主动的行为。观众可以自由地选择进场和在剧场停留的时间,可以根据兴趣与心情自由地选择看什么或不看什么,喜欢的片段可以重复看,不喜欢的就掉头走人。而且,无论观众怎样努力,在一次演出中看全部内容都是不可能的,因此,虽然观众中排斥和拒绝这个戏的人较多,回头看第二场、第三场,甚至第

四场的人也比过去的演出多。

因此，每一个人在剧场所看到的东西是不同的，他们的感受也就有了比看传统戏剧所能产生的分歧更大的分歧。看传统戏剧感受的分歧，单方面地由观众个人的经历和世界观决定着，而在任由观众自由走动的剧场，信息接受和接受主体两个方面的变数同时存在。

而且，同一个人每一次在剧场所看到的内容也不相同。当你看那个时尚女孩匆匆换衣的时候，有没有杜丽娘吟唱着从旁边飘过是大不一样的；当你看妓女流着眼泪劝妈妈不要哭时，音响里播放《安魂曲》还是宁静的笛声《朝元歌》，或者唱《北京的金山上》也是不大一样的……由于这场实验戏剧的新形式在理解上造成了难度，又由于重复观看的观众所接受的信息始终在增加，从网上的反馈看，仿佛看的次数越多，才会越迷恋这个戏。

再者，观众也是戏景的一部分，成为被看的对象。围在博士生宿舍“墙头”看戏的人，总是构成一道围观的场景，被从稍远处打量的人感知和体会着；坐在电话亭旁台阶上的人群，难道不是打电话的人的一道都市风景吗？独自飘荡的杜丽娘被脸上写满“惊艳”表情的一两个女孩默默盯梢，或被一群叽叽喳喳的男女追踪拍照的时候，“美”之意味也是不同的。当一位观众被网上福斯塔夫的粗鄙言辞激起厌恶的表情时，当一群观众把偷窥的少年挤到一边霸占了他的望远镜时，当一对恋人牵手在剧场行走的时候，当一位观众一边接听电话一边漫不经心地看戏时，他们不都已“入戏”了吗？这场演出把它所“陌生化”了的每一寸空间都变成了舞台，所有踏入剧场看戏的人也都不自觉地参与了戏剧创作，成为被人看戏的对象。

最后，是更积极的参与行为：有人要进入禁止吸烟的吸烟室吸烟，有人掏钱捐助陷入生活困境的妓女，有人闯进博士生宿舍扮演他愤怒的同学……最后一场演出时，独自过生日的女子家里涌入了一群客人，她一个人凄苦的《生日歌》变成了欢乐的合唱。从网上找得到的观后感想看，现场参与虽然是有限的，但这种参与的热情竟然是非常普遍的内心冲动。而我们对于这些参与的冲动估计不足，准备和排演不足，否则戏还可能再好一些。

4. 我想作一首诗

那份为妓女写的剧本在电脑里搁了很长时间我都没有看。我告诉作者，我对社会批判没有兴趣，不想做成一个社会问题剧，我只想作一首“怨而不怒”的诗，而一个妓女出现在戏里会破坏我的目标。读了剧本后，我改变主意，接受了她的妓女。因为她写出了“人”——人的多付面孔，人的从希望到绝望，人心中的关切与爱。扮演妓女的演员李倩会很会演戏，她和作者共同创作了一首关于人性的小诗。

我心中原来的博士生更激烈一些，我想当众撕裂他的灵魂，但编剧更愿意描写他修复后的灵魂。我想刘天涯也作成了一首诗，而且比我自己更接近我的美学理想。

我喜欢以红绸象征鲜血的创意，喜欢它一直被拉到堆满台阶，拉到超出观众期待

和忍受的限度,使他们心灵颤抖起来。我也喜欢一个人给自己过生日的歌声,那份冰凉的孤独应该让偷窥的少年落泪——但这是一首未实现的诗,空间处理不好,望远镜也不理想。我最喜欢的,还是设计师魏钟徽仅用一盏射灯和多面反光材料为更衣女孩喻示出来的闺房,韩国演员张姬宰用优美的肢体动作准确地传达了准备约会的这个女孩变化的心理节奏。毫无疑问,这是一首光线和肢体所写的诗,静默浓缩了它的诗意。

然而所有这些诗加起来仍然是单薄的,与一场戏剧演出的宏大形式不相匹配。

更厚重的诗意应该来自于前文描述的“并置”:鲜血流出的时候,杜丽娘吟唱着由此飘过,视而不见;一个毕业生被求职面试弄得身心交瘁,两个女孩就在窗外翩翩起舞;一个女孩匆匆地装扮自己出门约会,一个博士生把自己囚禁在“笼”里向苍井老师幽幽地诉说,在他隔壁是另一个美女在享受阳光和自己的美丽……被围观得泪如雨下的妓女固然是单薄的诗,当她与向街道另一头的行尸走肉及冷漠的官僚机构宣战的柔弱女教师叠加的时候,单薄的诗就变得厚重起来了。诗意是无法分析的,一定要分析,我就说,我们那些荡气回肠的欢娱和那些刻骨铭心的痛苦其实与他人、与历史、与整个世界毫不相干的事实,被这些“并置”揭示了出来,因此这种“并置”是一种更深刻也更冷峻的现实主义。

我把所有这些人类生活的碎片先后置身于福莱的《安魂曲》、阿尔莫多瓦电影中表述人类心灵痛苦的大小提琴合奏、竹笛古曲《朝元歌》和当代红歌的笼罩之下。所有这些音乐才是演出的真正灵魂。1935年,曹禺在《〈雷雨〉序》中写道:“我用一种悲悯的心情来写剧中人物的争执。我诚恳地祈望着看戏的人们也以一种悲悯的眼来俯视这群地上的人们……我请了看戏的宾客升到上帝的座,来怜悯地俯视着这堆在下面蠕动的生物。”曹禺的才华与我的才华的高下差别是如此之大,曹禺的戏剧文体和我所使用的戏剧文体的古今之别是如此之鲜明,但我想作的,却正是他老人家77年前作过的诗。当我们这些当代生活的卑微碎片被看客们从“上帝的座”上俯瞰时,被人间的歌手吟唱时,被智慧的古哲冥思时,被乌托邦的梦想比衬时,其悲哀喜谑的色彩是各不相同的。

当演出第四遍循环即将结束的时候,所有的演员进入自己的“景点”,大声吟诵自己心中的渴念,狂热地扭动她们的肢体,投影中快速闪过一个个画面,本无高潮的“合唱”被人为地驱入了假扮的高潮。突然,《安魂曲》铺天盖地从天而降,而人间一切声响与光影的嘈杂全都安静下来,“宇宙”变得如此响亮也如此宁静,恰如我们的沉思。

这时候还在剧场逗留的人,便仿佛什么都明白了。他们当中有一个女孩居然跑到网上去说:

假如有一天,我能嫁出去;假如有一天,我会有个孩子;假如有一天,我能带TA来南京。我一定会把TA领进大活,告诉TA,在这个地方,曾经有个多牛逼的戏。这儿是一个电话亭,一个妓女和一个民工在打电话;这儿是一扇门,一个失落而绝望的男人扯出了红绸子;这个窗口有个偷窥望远镜,你妈妈在这儿鼓捣了好久……

我所景仰的戏剧大师——曹禺先生

中国戏剧家协会 杨景辉

曹禺,是我最崇拜的中国现代剧作家,是他的《雷雨》“引诱”我走进了戏剧世界。

还记得,1955年我在长沙长郡中学读高中的时候,一天晚上,我和一位爱好戏剧的同学,放弃晚自习,偷偷地跑到湖南剧院看湖南省话剧团演出的《雷雨》。我没有想到,在舞台上,还有这么一个神奇的世界。当时,我已经完全进入了戏剧幻觉的境界。当看到第三幕雷雨交加之时,我竟然下意识地担心:啊呀,糟糕!下这么大雨,没有带伞,怎么回去呀!散场后,出门,一见皓月当空,不觉失声地笑了:啊,原来在看戏嘛!这是我第一次接触曹禺的戏剧,也是第一次看真正的话剧。我的心久久不能平静。当时,我多么希望见到这位创造如此迷人戏剧的作家呀!这次看《雷雨》,在很大程度上影响了我一生的命运,促使我走进了戏剧界。

梦想终于实现了。1961年,我从武汉大学毕业后,被分配到中国戏剧家协会工作,单位交给我的第一个任务,就是参加筹备于1962年在广州召开的全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会(“文化大革命”中被打成“广州黑会”)。由于会议的需要,我拜访了曹禺先生,在铁狮子胡同他的寓所,聆听了他对这次会议的意见。第一次同他见面的情景,和我那难以抑止的激动心情,至今还记忆犹新。以后见面的机会,就渐渐多起来了。

“文化大革命”后,我的第一个愿望,就是想编辑出版曹禺的剧作全集。1979年,我在人民文学出版社的时候,就提出了这一选题,编辑室和有关领导一致赞成。为此,我专门征求了曹禺先生的意见,于1979年3月27日和5月16日,先后两次应约去三里屯他的寓所同他商谈此事。当我详细陈述了我的想法之后,他十分高兴地同意了,我也欣喜不已。

这两次访谈,在我的《曹禺戏剧集》的工作记录本中,做了记录。

3月27日,在我征求他对出版《戏剧集》的意见时,他说:“《雷雨》最早的版本的序幕和尾声都不要。《序》也可以不要。”“《黑字二十八》又名《全民总动员》,是我和宋之的在一个月內凑出来的。写得不好,可不选。当时‘四大名旦’参加了演出,张道藩也参加了演出,我也上了台。这个戏不怎么样,选不选你们考虑。”“《戏剧集》可以一个戏一本。但装帧要好一点。要排得松一点,不要排得太紧。”他还说:“评论《雷雨》和《日出》的文章很多,可以出一本关于这两个戏的评论集子,包括杨晦的文章,带有尖锐批评性的文章,还有胡风的文章。1936年周扬在《光明》杂志发表的文章,文字非常漂亮。”“要收集各家之言,骂的也可以。要百家争鸣,摆开来谈,看谁家的对。”

5月16日的访谈,时间很长,主要内容包括他的家世、生平和创作道路。这些内容,在田本相的《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》中,都做了详细介绍,这里不再赘述。

这两次拜访,给我留下了很深的印象。每当我向他告辞时,他不顾我的劝阻,执意要送我下楼,他穿着睡衣睡裤从三楼一直送我到院子里告别。这是“文革”后我同他的第一次见面。

为了编好这部书,我找来了曹禺剧作的许多版本。我正在核对《雷雨》的不同版本的时候,突然,研究中国现代文学的学者田本相同志出现在我的编辑视野中。现代文学编辑室的孟伟哉同志转来他写的长篇论文《〈雷雨〉论》,我一口气将它读完了,非常兴奋。因为,在此之前,我还没有读过这样全面而深刻地评论《雷雨》的文章。于是,我很快约他来社里见面,并正式约请他撰写研究曹禺的专著——《曹禺剧作论》。

书稿完成了,经过“三审”,决定出版。发稿前,我同本相同志商量:“这是新中国成立后,研究曹禺的第一部专著,我建议先请曹禺先生看看,这样,无论从出版社的角度,还是从你个人来说,对曹禺先生都是一种敬重,更何况还能听到他的宝贵意见。”经本相同志同意,由我将书稿转交给了曹禺先生。先生很快将书稿看完了,给本相写了热情洋溢的信,对他的专著十分赞赏,并约他见面长谈。

应曹禺先生之约,先后于1980年5月23日和6月22日,我陪同本相拜访了曹禺先生,他十分热情地接待了我们。先生口若悬河,滔滔不绝。这两次谈话,内容很丰富,不但详细、系统地谈了他的生平和创作,而且针对当时戏剧创作中存在的问题,谈了一些极为重要的意见。本相将这两次谈话整理成《我的生活和创作道路》,经曹禺先生亲自修改、定稿,作为附录,收入《曹禺剧作论》。这篇长文,成了曹禺研究的重要文献。后来,我又约请本相撰写《曹禺传》,在写作过程中,又有一系列的访谈(有时我也在场),他将历次访谈的录音、笔记,和刘一军同志一起整理出一部弥足珍贵的著作——《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》(江苏教育出版社2001年版)。

戏剧出版社恢复建制后,又把《曹禺文集》这一选题带过来了,作为重点图书列入了编辑出版计划。1986年8月12日,我以“话剧编辑室”的名义,正式写了《关于编辑出版〈曹禺文集〉的报告》。《报告》说:

本社从1980年恢复业务以来,计划编辑出版曹禺同志的剧作集,但由于种种原因,一直未能实现。今年年初,我们再一次提出编辑出版《曹禺文集》的建议,立即引起王正等有关领导同志的重视,并得到曹禺研究专家田本相同志的热情支持。经王正、本相、景辉同志同曹禺同志洽商,正式确定由本社编辑、出版《曹禺文集》。

经曹禺同志同意和总编辑王正同志批准,约请田本相同志担任《曹禺文集》主编;参加选编工作的还有中央戏剧学院话剧文学教研室的部分教师;本社杨景辉同志参加选编工作,并任《文集》责任编辑。

《文集》的选编范围,包括曹禺同志有关文学艺术的重要著作。计分七卷:第一至四卷为话剧剧本创作,第五卷为改译、翻译剧作和电影剧本,第六卷为戏剧论著,第七卷为小说、诗歌、散文和其他文章。每卷发曹禺同志的照片、手迹或书影、

剧照若干幅。

计划用五年左右的时间出齐。

《文集》的编辑过程中，有一件鲜为人知的轶事值得谈一谈。

版本的选择，是编辑、出版《文集》的至关重要的问题之一，我们十分慎重。为此事，曾同曹禺同志反复协商。在田本相于1987年2月16日给社长刘厚生、总编辑王正的报告中，记录了这一过程：

最初，我接受任务后，即和景辉同志作了反复研究，并请示了曹禺同志。商定《文集》所收剧本均按文化生活出版社最早版本，只作个别文字的订正，加上必要的注释出版。《田汉文集》也是这样。此一方案，经曹禺同志过目，也同意了。不料，曹禺同志在我们已经按原方案编出第一卷后打电话给我。提出按照修改本出版。我陈述了意见，但他仍坚持按修改本收入。这样，我们只得又重新编了第一卷。（为什么他开始已经同意选用最早的版本，后来又改变了主意？是什么原因？我一直没有弄明白——笔者）

最近，我去看望曹禺同志。我又提出了这个问题。我是这样谈的：

一、去年在鲁迅逝世五十周年学术会议上，一些国外专家对我们某些文集出版颇有意见，如花城出的《沈从文文集》，不但有修改，而且许多篇目以“存目”处理。外国学者认为，这样就没有学术价值了。他们，国外难找到的是初版本。

二、我听到有关专家同行对《曹禺文集》的编辑意见，也认为以收初版为最好。这样做，不但有学术价值，也有收藏价值。目前国内缺的就是这样一套完整的文集本。

曹禺听了我的陈述的意见，他说，就按你的意见办好了。他说，看来还是按初版收较有价值。我听后十分高兴。

因此，我建议从第一卷开始即按初版本收印。

此时，第一卷已按修改本排好了版，打出了校样。为此，我向社领导建议：拆版，重新发稿，全部按文化生活版排印。虽然经济上受一些损失，但可大大提高《文集》的价值。这一建议，得到王正、厚生同志的支持。王正同志的意见是：“为保留作品的原貌以及为研究家、戏剧艺术家提供原来的版本，当然以出版曹禺剧作的初版本为妥。现曹禺同志既已同意按最初的版本编文集，我们理应照此办。”厚生同志的意见是：“同意。但最好用什么方式同曹禺同志正式明确一下，例如由田本相同志同曹禺同志交换信件等等。”本相同志将这一意见报告了曹禺同志后，曹禺同志正式致函田本相主编：

田本相教授：

承赐教，赞同我的文集一律根据“文化生活出版社”版本出版。请代告有关方面负责同志。

敬颂

撰安

曹 禺 一九八七、二、廿七

至1990年9月,《曹禺文集》前四卷(全部话剧剧本)如期出版。这是国内第一部最完整、最有价值的版本。当我和话剧编辑室的同志将精装样书送到北京医院他的病房时,他十分高兴,并和我们合影留念。

非常遗憾的是,《曹禺文集》的出版遭受了意想不到的厄运,半途而废,后三卷至今未能出版。曾引起曹禺同志的强烈不满。

事情是这样的。1990年11月20日,在事先没有向我打招呼的情况下,戏剧出版社社长,背着本人召开党员大会,突然宣布将我调离出版社,到剧协研究室工作(不安排任何职务)。为此,我先后于1990年11月25日、1991年1月10日给剧协分党组和文联党组写了书面报告,要求不要调离出版社,继续留在这里做编辑工作,并申述了留社的理由。最后退一步说:“如果非要调动我的工作不可的话,那么,我请求组织上让我完成手头的工作以后再做决定。目前,我还有一些重要书稿正在进行编辑工作,如《曹禺文集》第五、六、七卷(我不仅是文集的责任编辑,而且还参加了文集的选编、校注等工作);《中国现代比较戏剧史》(从讨论提纲到写出初稿的全过程我都参加了)等,这些重点书稿,都需要我亲自去完成,不便移交他人。”

剧协领导人对我的请求不予理睬。文联党组同意了我的要求,电话下达了指示。然而剧协领导人竟然目无组织纪律,抗拒上级指示。更加疯狂地、变本加厉地对我施加压力,立即下命令,要人事处第二天早上八点钟将我的关系转到剧协,并通知我三天之内必须到剧协报到,否则就停发工资。还是吃饭要紧,我迫不得已,就这样离开了出版社。《曹禺文集》也随着我的调离半途而废了,给戏剧出版社造成无法弥补的重大损失。

在同曹禺先生的交往中,还有一次见面始终难以忘怀:

1983年,在纪念田汉诞生九十五周年学术讨论会之后,湖南正在编辑这次学术会的论文集(我和邓兴器同志负责审稿),约请曹禺先生题写书名。

一个炎热的下午,曹禺先生的护理小白打电话给我,说书名已写好,要我去取。我急忙驱车前往北京医院。进病房,见他鼻孔里插着管子,正在输氧,手里仍然拿着书,读得很专注。我轻声地叫了一声。他略一惊,居然没有发现我进来。他歉意地笑了一笑。握手寒暄后,我坐在他床边。他拿出一个信封递给我,我打开一看,在一张约十六开的宣纸上,题写了“田汉研究”四个字,落款“曹禺题”,并有鲜红的印章。字显得苍老,又透出几分遒劲。我欣赏一阵后,向他道谢,他还是谦逊地笑了一笑。我们大约交谈了半个多小时,谈话的内容,主要围绕读书、治学方面的问题。谈话间,他突然话题一转,拉着我的手问道:“我是哪一级的干部?”

我一愣,既诧异又纳闷:怎么,干了一辈子,还不知道自己的级别?为什么这个时候又要弄明白?我想了一想,答道:“我记得,当年田(汉)老当剧协主席的时候,是属于副部级的干部;您是剧协主席,又是全国文联主席,起码是副部级干部吧。”

“有那么大的官吗?”

“当然有。”

“假如要出差,怎么办?”

我一时不知道该怎么回答,用询问的目光望着他。于是,他又补充问:“可以报销路费吗?”

“当然可以。”

“在哪儿报?”

“在文联和剧协都可以,我想。”(当时我没有想起来,在北京人艺报销更没有问题。)

“可以有人陪同吗?”

“一般可以带秘书随行。”

“噢。”

“噢”了一声以后,就沉默了。我也就完全明白了:他想去上海。

来医院之前,小白同志在电话里就告诉我,他的夫人李玉茹同志去上海治病已三个多月了。她临走前“谎”称是去上海完成某项工作任务,她的病情更是瞒着他的,免得他产生精神负担。因此小白嘱咐我,同曹禺同志见面时,千万不要提起李玉茹同志。

我遵守护理人的嘱咐,没有再说什么了。我怕他太累,就起身告辞。不料,他拔去输氧管,坐起来,要小白扶他下床送我。我心里十分不安,一再劝阻,他就是不依。他执意让小白扶他坐在轮椅上,推着他送我到电梯口,一直等到电梯关上门,目送我下楼,才回病房。

从医院回来后,我把这一情况向邓兴器同志说了。他是文联的副秘书长,对此事十分重视,即去医院办理此事。他对曹禺同志说:路费文联可以报,不但可以派人陪同,还可请医生护理。后因医院考虑到他的健康状况不宜外出,故未能成行。

这一次见面的情景,总萦绕在我的脑际,我的心久久不能平静,禁不住含泪感慨:若不是他过分思念他的夫人,想起去上海,恐怕见了马克思还不知道他在共产党里当了多大的“官”哩!

写到这里,不禁想起了林语堂先生说过这样一段话:“一点痴性,人人都有,或痴于一个女人,或痴于太空学,或痴于钓鱼。痴,表示对一事情的专一,痴使人废寝忘餐。人必有痴,而后有成。”

曹禺一生痴于戏剧,他的生命已经融化在戏剧事业之中了。他的思维空间几乎被“戏剧”二字填满了,哪有闲工夫去关心什么级别、待遇呢,早把它们抛到九霄云外去了。正因为有这种“痴性”,才有可能成为20世纪杰出的戏剧大师。如果没有这点“痴性”、“痴心”,怎么可能创造出《雷雨》、《日出》、《北京人》这样的经典来呢?!

“痴”哉!大师。伟哉!大师。

历史反思与道德批判

——重读李龙云的《小井胡同》

南京大学文学院 李兴阳 姚悦月

20 世纪 80 年代被学界视为中国当代戏剧发展的“黄金时期”。在“文革”后的文学复苏过程中,一批具有现代意识、张扬启蒙理性、充满批判精神的戏剧破冰而出,在与权力话语的协商与抗争中,把中国当代戏剧推向新的发展高峰。大型五幕话剧《小井胡同》(以下简称《小井》)就是这一时期中国戏剧创作的重要收获。这部话剧的作者李龙云,曾在南京大学中文系师从著名戏剧家陈白尘学习戏剧创作。这部在 20 世纪 80 年代产生很大影响的话剧,就是他的硕士研究生毕业创作,也是他的代表作。

《小井》初稿创作于 1980 年,始发于《剧本》1981 年第 5 期,修改本发表于《钟山》1984 年第 2 期,后收入北京十月文艺出版社 1987 年出版的李龙云同名剧集中。《小井》的演出,也历经曲折。1983 年夏,北京人民艺术剧院决定将此剧搬上舞台,并做了长时间的排练和演出准备,但在有关方面的干预下,只在内部公演了三场,此后长时间不能公演。经过近两年的折腾,在多方力量的推动下,《小井》于 1985 年 2 月举行公演,取得了成功,被广大观众所接受和认可。随着该剧的发表和演出,社会各界特别是话剧界对此剧进行了长时间的毁誉参半的激烈争论。就能看到的相关资料而言,自 1981 年至 1986 年,围绕该剧公开发表的各类争鸣文章有六十余篇,论文集《小井风波》一部。通览这些争鸣文章,其所争论的问题主要集中在三个方面:第一,剧中历史叙述的真实性与倾向性;第二,剧中人物形象能否表现中国当代历史;第三,《小井》与老舍《茶馆》的继承关系。事隔 30 年,李龙云的《小井》及其争鸣,已然成为一种历史。在全然不同的新世纪文化语境中,能否重返上个世纪“八十年代”的历史现场,重新认识这段历史,从而发现隐藏在“小井风波”背后的另一种历史真实,是一个值得探讨的课题。

一、历史反思:多种话语的协商表达

《小井》的首要特点是对包括“文革”在内的中国当代历史的回顾与反思。这部话剧以李龙云的出生和成长地北京南城胡同为蓝本,以小井胡同五户人家为主要叙述对象,叙写市井细民从 1949 年初至 1980 年夏的 30 多年的社会生活变迁。《小井》一共分五幕,第一幕叙写 1949 年初北京现代历史大转折前夕小井胡同的黑暗和悲惨,市井细民盼望改朝换代的急迫心情;第二幕叙写“大跃进”年代小井人“跑步进入共产主义”

的狂热和瞎折腾；第三幕叙写“文革”时期小井人的恐惧心理及相互间的猜忌与损害；第四幕叙写“文革”后期小井人内心积郁的愤懑与方式多样而独特的抗争；第五幕有多个版本，最后演出的是第四次修改本，多个版本之间虽然有些差异，但共同点都是叙写“文革”结束之初小井人的新遭际与新希望，试图探寻和预示历史发展的新趋向。不难看出，这五幕选取的是中国当代历史前30年中的五个不同时期的横截面，它们也都是当代历史的重要节点或曰转折点。如此大跨度地且有选择地“回顾”当代历史，不仅能创造出李龙云所追求的“历史感”，而且能更清晰而深入地认识历史，反思历史，即如诗人公刘在《沉思》诗中所言：“既然历史在这儿沉思，我怎能不沉思这段历史？”

反思历史，在20世纪的七八十年代之交，已形成由社会各界广泛参与的“思潮”，戏剧领域也不例外，当时还很年轻的李龙云就是先行者之一。1983年10月，李龙云在与导师陈白尘的通信中谈到“反思文学”，陈白尘在10月27日的回信中说：“你说的四种文学，其实就是一种，即写已发生的过去。你所说的‘反思文学’，应在其中。”^①1985年7月，杜清原肯定李龙云“敢于正视历史，并以新的认识和反思，对以往感受的一切和混沌、错杂的历史现象进行理性的梳缕和思辨，力图揭示历史演变的规律，提供让人观察思考的人生真谛；这种现代的审美意识，使得一种灌注着新的审美素质的戏剧——反思戏剧，在《小井》的孕育中露出端倪。”^②将《小井》命名为“反思戏剧”，认为其在“文革”后的话剧发展中居于领先者抑或开创者的位置，这样的评价，至今看来依然是有道理的。

在20世纪80年代的论争中，焦点不在于《小井》有没有“历史”与“真实”，而是有什么样的“历史”与“真实”。否定者认为，《小井》“把新中国的三十年描述为仅仅是一部‘犯错误的历史’”，“在描写我们的错误时是真实的，但却停止在这个‘真实’上了。因而它对历史的面貌就不能不是一种表面的和肤浅的反映”^③。肯定者认为，作者“敢讲真话，努力按历史本来的面貌去反映生活，既不颓丧消沉，也绝对地摒弃虚假的乐观，从而使他的作品具有了一定的现实主义的深度和力量”^④，其真实性是毋庸置疑的。争论双方虽然观点相左，但都将作者的个人经验、政治立场和创作倾向等作为衡量的依据。否定者认为，作者局限于个人经验，没有真正站到党和人民的立场，其创作倾向有问题，专写“错误”，是“哪壶不开提哪壶”；肯定者则认为，《小井》的“作者在认识历史、把握时代、反映生活、判断是非时，都是从人民的立场出发，以人民的爱憎好恶为准绳的”^⑤。由此，认识论范畴的真实与否，转换成了政治话语中的“正确/错误”之争。类似这种情况，在当时很普遍。

如何反思“文革”，如何反思与“文革”有某种内在关联的其他时期的革命历史，是

① 陈白尘《关于〈小井胡同〉的通信——给李龙云的信摘录》，《剧本》1985年第1期。

② 杜清源《话剧〈小井胡同〉观感》，《人民日报》1985年7月1日。

③ 杜高《生活真实与理想的光芒》，《戏剧报》1983年10月。

④ 王育生《为〈小井胡同〉公演而作》，《戏剧报》1985年第3期。

⑤ 王育生《为〈小井胡同〉公演而作》。

20世纪80年代最迫切的时代课题。当时的中国社会各界、不同的利益群体,在反思的意图、立场、角度、方式和界限等方面,都存在着巨大的分歧,并由此形成政治、思想、文化和文学等方面的复杂而激烈的冲突。围绕《小井》所展开的争论,也正是这种冲突的表现。“文革”后经过权力重组的主流政治掌握着反思话语的主导权,对反思的立场、范围、结论甚至思维方式等都予以规约,违规者要受到严厉的惩罚,《小井》就曾遭受过停演的处罚;精英知识分子在历史反思的现代性诉求上,虽然与当时的主流政治的大方向一致,但以五四精神为其内涵,因而又有着质的差别;普通公众虽然沦为“沉默的大多数”,但也会以特有的方式发出自己的声音,如“读者(观众)来信”、观看演出(“小井人”等北京普通市民扶老携幼流泪观看演出)等等。所有这些来自社会不同阶层和利益群体的声音,最终都反映在剧本的反复修改与舞台演出的迭次变化中。

最能说明问题的是第一幕与第五幕的修改。限于篇幅,这里仅以第五幕的修改为例。《小井》先后有四个第五幕,后三个是作者迫于多方面的压力“一让再让”所作的修改本。第一个第五幕写于1980年底,有三个值得注意的小情节,一是刘嫂在民主选举中取代“小媳妇”成为居委会主任,二是亲民的派出所所长小曹被调离,三是滕奶奶祈盼“打这儿往后让咱们小井消消停停的”。这个第五幕虽然受到了来自多个方面的批评,但作者很喜欢,认为以此表达了“人民不一定敌得过邪恶”的痛切认识,人们渴望不要“窝里反”,不要再折腾,这点要求虽然“可怜”,但却代价沉重,难以实现。^①第二个第五幕写于1983年初,比第一个第五幕有了较大的改动,但主要的小情节依然是三个,一是政权易手,二是警察小曹被调离,三是将滕奶奶的祈盼换成小井搬迁。这个第五幕,增添了官方所要求的“光明”与小井人改善生存条件的愿望。第三个第五幕写于1983年7月,在第二个第五幕的基础上“再添光明”,增加了烈士后代“小结实被找回来”的情节。第四个第五幕写于1984年秋,是最后演出的第五幕,也有三个值得注意的细节:一是居委会改选,但颇意味地让戏止于居民民主投票,却不知结果;二是“小媳妇”自信地宣称“政府一时糊涂右一点,政府不能一辈子糊涂右一辈子,政府早晚还得抓阶级斗争”;三是插入在小井拍电视剧(“文革”题材)的细节,让一群“红卫兵”重新走进小井胡同。这个第五幕受德国戏剧《屠夫》的启发,突破了当时流行的“正确/错误”的二元对立模式,不再将“文革”简单地归结为某几个人的“错误”,而是看到了导致“文革”发生的一些更深层次的原因。认为“文革”虽然宣布结束,但并未离我们远去,因为“‘文化大革命’的那种做法是一些人心目中的机缘,是他们通向天堂之门”^②。这个第五幕对历史的思考达到了相当的深度,但受时代的限制,剧情本身没能很好表达出的观念,是借助于有意安排的“插曲”来完成的,思想与形象有些分隔。

上述四个第五幕,或公开发表和出版,或在内部演出,或公演,它们都已成为《小井》自身历史的重要组成部分。迭次变动的第五幕说明,《小井》是多种话语协商表达

① 李龙云《为〈小井〉洗三》,《小井风波》,黑龙江人民出版社1987年版,第45—46页。

② 李龙云《为〈小井〉洗三》,《小井风波》,第49页。

的结果。官方话语要求写“光明”，写出“历史的乐观主义”；民间话语要求表达自己的民主权利诉求和改善生存条件的愿望；包括作者在内的精英知识分子则在“为人民代言”的同时，试图以启蒙理性反思历史，直面现实，以此推动中国社会的现代性进程。如此杂多的声音，不仅使作品的内在精神充满矛盾，而且使作品的结构形态也变得有些“不伦不类”（李龙云自语）^①。这是作者倍感痛苦和愤懑的地方。

二、人物塑造：个人经验与道德化

《小井》的人物形象能否表现建国 30 年的历史，在 20 世纪 80 年代也是引起论者们激烈争论的话题之一。论争双方对“历史与底层人民的密切联系”的认识相同，但对《小井》中的下层百姓能否表现建国 30 年的历史则存在歧见。否定者认为，《小井》中的下层百姓不能够表现历史的深刻变革，原因主要有两点：一是作者没有“着力描写他所熟悉的这群人物怎样被新时代所改造，所推动，从而成为新生活的主人，而是更多地去同情他们在新时代遭到的‘不幸’，意图以这种‘不幸’来概括中国的历史”，这就使得整个剧本没有充分展现新的时代精神和面貌。^②二是《小井》中的一些人物身上虽然具有值得珍视的“传统美德和古朴感情”，但“他们并不完全具有那种较大的历史深度和思想意义”。^③肯定者认为，《小井》中的小人物也“可以反映出 30 年来我们民族的历史变迁和对国家民族未来的理想”，因为“历史是人民创造的”，“小井胡同里这群市井细民”也是中国的一部分，“创造这 30 年历史的，也有小井胡同居民的小小一个份儿”。^④在论争过程中，双方都注意到《小井》人物形象塑造的道德化，以及与作者的个人经验和相关“知识”之间的关系。

《小井》人物形象的塑造，融入了作者的个人经验。《小井》以作者的出生成长之地北京南城胡同及其居民为原型，以作者在大杂院的生活经历为创作的经验基础，这使《小井》带有“强烈的自传性”^⑤。但《小井》所叙历史的时间长度超出了作者的个人经验，为弥补“个人史前经验”的缺失，这需要掌握大量的相关知识。为此，作者一方面“走访了几十户过去的老街坊，了解了 20 个家庭 30 年的命运变迁史”^⑥；另一方面“钻进图书馆”翻阅了近百册民俗方言报刊典籍，做了充分的“知识准备”。有论者认为，这样的经验与知识准备，虽然为《小井》的人物形象塑造提供了坚实的基础，但并不能保证人物形象具有当时的论者们所要求的那种“真实性”与“典型性”。这是因为作者难

① 李龙云《为〈小井〉洗三》，《小井风波》，第 48 页。

② 杜高《生活真实与理想的光芒》。

③ 杜清源《话剧〈小井胡同〉观感》。

④ 陈白尘《重读〈小井胡同〉》，《钟山》1984 年第 2 期。

⑤ 李龙云《学习·思索·追求》，《剧本》1985 年第 3 期。

⑥ 李龙云《学习·思索·追求》。

以突破自身经验的局限,“对人物在感情上过于偏爱与热情”^①,“不能站在历史的高度来评价人物的行为”^②。

陈白尘特别嘉许李龙云与小井人的情感联系,他认为李龙云“不仅熟悉他们的历史和声音笑貌,而且他从这些普通劳动人民中探索出他们勤劳、善良、朴实,深沉而又细腻的心灵中的美和在危难中刚正不阿、侠肝义胆的风格。他爱他们,而且爱得很深,爱到不能不写他们”^③。李龙云亦自言:“我是那么热爱小井人民。这倒不仅仅因为他们生我、养我、哺育我长大,更因为他们都是小人物,是普普通通的人。”^④这就是说,“熟悉”是《小井》人物塑造的基础,对“小人物”的“爱”是创作的原动力,道德上的善恶考量成为人物形象塑造的主要内容,这使得《小井》人物形象的塑造具有非常突出的道德化特点。

人物形象塑造的道德化,其首要特征是将“道德”与“政治”扭结在一起,把政治上的“正确/错误”转换成人物道德品性上的“善良/邪恶”,在二者之间画上等号。《小井》中的普通人,如滕奶奶、刘嫂、水三儿等,作者突出表现的是他们善良的一面;“小媳妇”等人物,作者突出表现的是他们邪恶的一面。其中,受到论者们普遍关注的是“小媳妇”这个不怎么普通的小人物。肯定者认为,“小媳妇”以志愿军家属身份“出现在这群基层劳动人民中间,而且篡夺了街道居民委员会的领导权”,她“上下都有人”,在“文革”中成为小井居民“头上的皇帝”,“大肆作威作福”^⑤,是“我们文学作品中尚未出现过的新‘货色’”,“可称得上是个崭新的典型”。作者对她虽然“着墨也不多”,但是“社会内涵却深厚”,“概括力强”,是“特定历史条件下的产物”^⑥,很典型地“反映出了那个时代的特征”^⑦。否定者认为,“小媳妇”形象虽然十分“典型”,也能够代表那个特定时代中的一类人,但把“小媳妇”塑造成“‘文革’中的大奸巨恶”^⑧,忽略了对其他历史潜在因素的揭示,没有达到应有的历史高度。这样的批评,在今天看来,依然还是很有道理的。

政治与道德是两个不同的范畴,特定历史时期的政治上的“正确/错误”与道德品性上的“善良/邪恶”,二者之间虽然可以建立某种联系,但不能简单地画等号或相互替换。道德品性善良不等于且不能保证政治“正确”,如滕奶奶、刘嫂、刘家祥、水三儿和石掌柜等都是颇为善良的普通人,在“大跃进”和“文革”期间,他们虽然是受害者,但同时也是“热情”而“积极”的参与者,为历史之恶起到了推波助澜的作用;道德品性邪恶

① 杜清源《话剧〈小井胡同〉观感》。

② 杨雪英《对有争议的话剧剧本的争议》,《剧本》1985年第7期。

③ 陈白尘《重读〈小井胡同〉》。

④ 李龙云《给“小井”人民鞠躬》,《小井风波》,第20页。

⑤ 凤子《从〈茶馆〉的重演谈到〈小井胡同〉》,《钟山》1984年第3期。

⑥ 陈白尘《重读〈小井胡同〉》。

⑦ 凤子《从〈茶馆〉的重演谈到〈小井胡同〉》。

⑧ 王育生《为〈小井胡同〉公演而作》。

不等于政治“错误”，如“小媳妇”的道德品性很坏，借政治革命之名行一己之私，使“文革”的政治“错误”得以实施并被放大，但她的道德问题依然不能等同于政治问题。在人物形象塑造中，把与人物有关的政治问题变成道德问题，善良者即政治“正确”，邪恶者即政治“错误”，从而将对历史的理性反思变成充满感情色彩的道德批判，使本该在反思中得到揭示的某种历史本相，被遮蔽在道德的面纱背后，变成了“不可见的历史”。这也是 20 世纪 80 年代“反思戏剧”（还有“反思文学”）的通病。

三、面对“碑林”：互文性与“影响的焦虑”

《小井》与老舍的《茶馆》在艺术上有许多相似之处，二者之间的互文关系也是上个世纪 80 年代论争的话题之一。不少论者将对前辈大师的学习与借鉴看成是后来者的一种“美德”与成功的保证，称赏李龙云“对老舍先生的作品，从小说到剧本，他如饥似渴地逐篇精读，从中寻求前辈大师的表现手法”^①。认为《小井》“剧中人物所以能给人以深刻的印象，从任何一个片断的对话中，都可以看出作者在学老舍掌握语言技术上的功力”^②。把《小井》看成是《茶馆》的续篇^③，以此判定《小井》在中国当代话剧发展史上的地位与意义。“续篇说”虽然突出了“继承”关系，但有遮蔽“发展”与“创新”之嫌。李龙云自己和他的一些支持者，在不否认学习借鉴《茶馆》的同时，更愿意强调《小井》不是《茶馆》的“苔瑟拉”（Tessera，即“续完和对偶”）^④，更乐意强调面对前辈大师及其经典之作时的“焦虑”与《小井》的独创性和超越性。

李龙云自言：“这几年，对于戏剧作品的长远美学生命问题，是我想得最多，和朋友们讨论得最多的问题。通向永恒之路到底有多少条？《莫扎特之死》写了人性中普遍存在的东西；《阿 Q》靠的是‘这一个’典型；而《茶馆》则是熔工笔与写意于一身，用气度恢宏的三幅民俗画准确地描绘了三个时代……在大师们的‘碑林’面前，我们怎么办？我很担心，我们写出的戏都是些短命儿。问题在哪里？我很焦灼……”^⑤李龙云这里所言的“焦灼”，虽然有多个所指，但其主要蕴涵可以理解为哈罗德·布鲁姆（Harold Bloom）所谓的“影响的焦虑”^⑥。面对前辈大师创造的经典之“碑林”，特别是《茶馆》这座“丰碑”，是高山仰止，拾人牙慧，还是选择“一条英雄之路：去经历地狱之苦，去探索在地狱里还可能有什么作为”^⑦？陈白尘作为导师，给当时还是研究生的李龙云提出选择“英雄之路”的要求：“凡老舍先生用过的手法，建议最好别用。中国古语讲，不作

① 温广鲤《读〈小井胡同〉》，《剧本》1981 年第 5 期。

② 凤子《从〈茶馆〉的重演谈到〈小井胡同〉》。

③ 陈辽《〈茶馆〉续篇〈小井胡同〉的出现》，《江苏戏剧》1984 年第 7 期。

④ [美]哈罗德·布鲁姆《影响的焦虑》，徐文博译，江苏教育出版社 2005 年版，第 13 页。

⑤ 李龙云《学习·思索·追求》。

⑥ 参见[美]哈罗德·布鲁姆著《影响的焦虑》。

⑦ [美]哈罗德·布鲁姆《影响的焦虑》，第 21 页。

人间第二手。你不要去做老舍第二、某某人第二。你就是你,就是你自己。要有这种志气!”^①这其实也是李龙云作为“迟来者”希冀超越前辈大师从而确证自我的一种内在要求。《小井》就是摆脱“影响的焦虑”,在“创作理论上苦心摸索的形象化结果,是多种设想的一次比较全面的尝试”^②。

陈白尘很赞赏李龙云不惧前贤的“全面的尝试”。他认为《茶馆》确实对《小井》产生了很大影响,但后者没有简单地模仿前者,“而是为自己设置了更困难的障碍:时间跨度大,是相似的。不过,前者是近代史范围,后者则属于当代史。但从空间说,前者以茶馆为中心,三教九流、男女老少可以随时上下,通行无阻;后者是个大杂院,人们就难以进出自如了。从人物说,两者也都众多。前者是从各阶层里选择来的,各具典型;后者都是市井细民,要塑造出各个不同的典型,困难更多。再者,前者有许多人物是‘子承父业’的,如刘麻子之有小刘麻子之类;后者大都30年一贯制,从头写到尾。难度也更大了”^③。这样的异同比较是精当的,比较具体地指出了《小井》不同于《茶馆》的独特之处。其实,难度更大的还在于《小井》采用了与《茶馆》似而不同的“散漫体”结构方式。

李龙云自言:“在已经被人们约定俗成的分类方式中,我倾心于散漫体结构。倾心于散漫体与其他结构方式的有机统一;倾心于在有限的时空框架中尽可能地扩大容量,丰富戏剧创作内涵;喜欢那种不像戏的戏,那种‘向心力’与‘离心力’相平衡的戏。”^④散漫体结构没有时间与空间上的整一性要求,时间不论是连续还是跳跃,都有一定的长度,有利于历史叙述与历史反思。《茶馆》的散漫体结构所截取的时间是近代史上的“三个时代”,其具体呈现就是李龙云所解读的“气度恢宏的三幅民俗画”^⑤。老舍用“三幅民俗画”不只是“准确地描绘了三个时代”^⑥,更重要的是用“子承父业”等形象的方式隐喻历史在“变”中“不变”的那一面,表达的不是人们通常所评说的那种“历史进步”,而是“历史循环”,是对这种循环的悲观与绝望。老舍后来的投湖自尽是这种悲观与绝望的最后表达。与之不同,《小井》的散漫体结构,其具体呈现是中国当代历史中的“五幅民俗画”。李龙云用“五幅民俗画”不只是准确地描绘了五个前后相继的时代,更重要的是凸显在这五个时代里“政治错误”的反复出现,以此反思“历史反复出错”的成因。“小井风波”意味着出错的历史还在反复,绝望的李龙云没有像老舍那样选择自尽,而是选择了对话剧创作的逃离。

李龙云曾经有创作《小井》系列的宏愿,他说:“小井的故事太多太多了,小井人民太好太好了。我相信不论生活发生什么样的变化,我都能理解小井人民,而小井人民

① 陈白尘《关于话剧〈小井胡同〉的通信——给李龙云的信摘录》。

② 李龙云《学习·思索·追求》。

③ 陈白尘《重读〈小井胡同〉》。

④ 李龙云《学习·思索·追求》。

⑤ 李龙云《学习·思索·追求》。

⑥ 李龙云《学习·思索·追求》。

也能深深地理解我,我将用我的作品不断和老街坊们对话。《小井胡同》一定会有它的第二部、第三部……”^①但李龙云并未如愿写出续作,《小井》数易其稿并迭遭惩处之后的很长一段时光,李龙云不愿意再碰话剧,转而写话语自由度比戏剧略大一点的小说,这与发生在20世纪80年代那场毁誉参半的争论有关。那场持续数年的争论,并非完全意义上的“文艺争鸣”,来自非文学的霸权话语几乎毁掉了李龙云对话剧创作的热情。重温《小井》与“小井风波”,不免令人感叹唏嘘:历史真的会在某些特质上不断重复自己吗?

^① 李龙云《给“小井”人民鞠躬》,《小井风波》,第12页。

游弋于中西体用之间：王安祈戏剧创作论^①

上海戏剧学院 李 伟

王安祈(1955—)在台湾乃至整个华人文艺圈都是一个独特的存在。她神奇地将戏迷、学者、编剧、剧团管理者等身份集于一身而举重若轻、游刃有余。这归根结底乃因为她不仅是一个超级大戏迷,而且是一个以爱好为职业的人。中国素有“知之者不如好之者,好之者不如乐之者”之说。王安祈之于京剧,就属于“乐之者”。她常常说,京剧是她的第二生命,剧院是她的第二家园。能将职业与爱好结合起来的人生是幸福的,这样的人生也必然是富有创造力的,所以她在与戏剧有关的研究、创作、管理等方方面面都能做出巨大的成绩来,也就不难理解了。

一

王安祈首先是一个铁杆戏迷。她从小就在母亲的熏陶下迷上了中国京剧的唱腔韵味,从此与戏曲结下了不解之缘。这对她今后走上戏剧研究、剧本创作乃至剧团管理的道路并取得诸多方面的突出成绩至关重要。其次,她是中国传统戏剧的研究者,但她不拘泥于传统,而是深情地关注着当下的戏剧现实。她不是坐而论道、评头品足的一般观众,而是躬践排场、试水梨园的编修班头。她将她的研究心得融入戏剧创作中,又以自己的创作成果来支撑、引领剧团运作,三者相互支撑,相得益彰,良性互动,取得了不俗的成绩。

作为一个中国传统戏剧的研究者,她师从台湾著名戏剧学者曾永义教授,并以《明传奇之剧场及其艺术》获得台湾大学文学博士学位,后又出版《明代传奇五论》等学术专著。这种学养,使得她远远地超越了一般戏迷的感性认知而对中国戏曲的艺术精神有深刻的理性把握。她说:“戏剧本应是表演故事、推展情节的,但中国的传统戏曲,却于叙事架构之上,展现了抒情的精神。……中国传统戏曲之抒情精神,与表演艺术之特质即有密切关系。传统戏曲的表演艺术,无论在唱腔、宾白、科介、砌末、服饰或化妆等各方面,都是以‘虚拟写意’为其共同特质。”^②中国戏曲的抒情精神直接影响了剧本的写作方向:编剧的重心不在“叙述故事”,而在“抒发情绪”;观众的兴趣也不在看剧情

① [基金项目]中国博士后科研基金项目(编号:20090460642)、上海市教委科研创新项目(编号09YS302)、上海高校创新团队发展计划资助项目。

② 王安祈《传统戏曲的现代表现》,台北里仁书局1996年版,第185页。

发展,而在看“演员如何通过表演艺术来抒发剧中人的情绪”^①。这样的把握无疑是准确的、符合中国传统戏曲的实际的。

然而,她发现,尽管自己从小耳濡目染,热爱京剧,但京剧的观众群体已经严重老化,和她年龄相仿的京戏迷并不多见。如何将年轻观众拉回剧场,如何让京剧重获新生?这是王安祈思考问题的出发点。她把目光再次投向历史。通过对20世纪中国戏曲史的考察研究,她发现,百年来的戏曲现代化转型,特别是自大陆1949年戏曲改革以来,戏曲从内到外的生态发生了重大的变迁:舞台由演员中心过渡到了编导中心,剧本从着意营造情感高潮转向着意营造情节高潮,主题由“教忠教孝”转变为“批判(封建)制度”进而扩大到“对人性的根本探究”。总之,戏曲的抒情精神极大地弱化,而叙事功能则得到了强化。而强化叙事功能还仅仅是手段,其目的是为了传达新文化人的价值理念或者政党与国家的意识形态。

王安祈对这一历史变迁总体上并没有给出“好坏优劣”的价值判断,而是体认并接受,甚至一定程度上是尊重并肯定了这一既成事实。在《当代戏曲》一书的《评析篇》中,她从情节结构、表演艺术、性格塑造、演员形塑、曲文念白、导演统筹、思想内涵、舞台美术等八个方面探讨了如何评析当代戏曲的问题,实则是对当代戏曲相对于传统戏曲在各个方面出现的新变予以总结和描述。所有这些方面出现的变化都是20世纪以来受西方戏剧与现代文化思潮的影响而形成的,她都觉得是可以接受的。她认为戏曲应该与时俱进,实现现代转型,而且现代转型的最关键的问题在于思想内涵的现代化。“所谓京剧现代化,指的并不是舞台、灯光、布景或服装等外在形式的创新,我们的焦点集中在剧本的内涵、情感、思想。”而“‘京剧现代化(创新)’的具体方向是:用传统唱念身段表演艺术来体现新编剧本里的新情感新人物”^②。

王安祈所谓“新情感新人物”主要是指体现人性的丰富性与复杂性的人物形象,指那种超越了传统戏曲人物脸谱化特征的人物形象。她多次论及:

京剧经常是忠奸善恶判然二分的,直到近期的新编戏,才在负面人物的“真诚内在之体现”上有较多着力。“当代传奇”的《欲望城国》是最鲜明的例子,取材莎剧的目的之一,便在于汲取莎剧如何塑造野心开启之后的人性变化;“复兴剧团”的《罗生门》,改编世界经典,企图于“人心乃难解之谜”处做幽微的剖析钩掘;“复兴”另一出《阿Q正传》,则更以鲁迅笔下那以精神胜利法寻求存活之道却对生存处境茫然无知的卑微小人物为主角。这些努力都使戏曲现代化的追求指向人性的卑微或灰色模糊地带。^③

她认为,“戏剧可以批判制度,戏剧也可以颠覆道德,但更根本的还是要看一个个活生生的血肉之躯于求生存的挣扎过程中显露的人性。”^④

① 王安祈《传统戏曲的现代表现》,第188页。

② 王安祈《台湾新编京剧的女性塑造》,《京昆对唱在巴黎》,台湾文化总会2006年版。

③ 王安祈《当代戏曲》,台北三民书局2003年版,第258页。

④ 王安祈《当代戏曲》,第231页。

同时,她还是坚持保留京剧的抒情精神。她认为最好是在情节高潮实现的同时情感也达到高潮。她非常欣赏的大陆的翁偶虹与范钧宏两先生便是在“由情感高潮向情节高潮过渡,将主要唱做安排在情节冲突矛盾危难的关键时刻”的表现上最突出的剧作家。而在台湾,俞大纲先生也是这方面值得学习的榜样,《绣襦记》与《王魁负桂英》就是结合了情感高潮与情节高潮的典范。王安祈本人,当然始终不渝地实践着这样的理念。她为雅音所编的戏,多是朝这方面努力的结果。

但近年来她较多地为京剧的表演体系发声。她一反过往地强调京剧的表演体系才是京剧的本质与全部,是京剧留给我们的重大财富。她用充满肯定与深情的语气写道:“内行讲究的就是这个,功法与归派,这就是表演体系的全部,也是京剧的全部。……至于剧本的结构、思想,那更不是重点,剧本是要提供演员发挥表演的……表演本身所体现的意韵,就是戏的本体,形式即内容。”^①与之前的观点大异其趣,甚至可说是针锋相对。这是为什么呢?

表达现代观念和弘扬京剧表演体系,都是王安祈所孜孜以求的。“现代观念”是要表达的内容、主题,是“体”;“京剧表演体系”,是要采用的形式、技术,是“用”。两者是否相互排斥、难以融合?能否相得益彰,合则双美?鱼与熊掌能否兼得?这是王安祈最为纠结之处,也是她在理论与实践都在努力探索的重大关键。一方面,从《曹操与杨修》等剧的成功,王安祈发现:“角色行当与流派艺术的规范突破,非但不表示表演的资源消灭,显示的反而是创造力的开拓。而演员的努力与编剧对人性的塑造,不仅是相互呼应,更是相互生发、相得益彰的。”^②表演的资源固然丰富并且被创造性地利用了,但那是打碎了之后的重新组合、运用,流派艺术毕竟停滞甚至被破坏了。另一方面,从《阿Q正传》等剧存在的问题,王安祈又发现:“戏曲的主角势必要担负重要的唱念做打,当他的嗓音身段为观众所激赏时,他那受批判的人物性格很容易被掌声所掩盖,对生存茫然的人物,却必须藉唱自剖心境。”戏曲表演艺术的发达,常常会影响作者与观众对人物性格深入地开掘、体认,视听审美资源的发达常常会压抑作者与观众对人性的探究,以至于她不禁发问:“戏曲丰富的表演性是性格塑造的负担吗?”^③

王安祈所面临的这个矛盾,是所有探索传统戏曲现代转型的艺术家所必然要面临的矛盾。在传统戏曲中,唱念做打的表演体系就是在教忠教孝的过程中形成的,“体”与“用”水乳交融、亲密无间,是为体用一家;在现代戏曲中,要用唱念做打来表现现代情思,原来的体用和谐关系被打破了,新的体用关系的建立尚需时日。在这个过程中,既然要维护“体”的中心地位,就难免要打破、充实原有的“用”的体系,进行新的创造。即如王安祈试图以“传统戏曲唱念做打表演体系”来表达现代情思,事实上在实践中对传统体系亦多有突破,融入了不少现代技巧。这一点本文将在第四节论及。

① 王安祈《为京剧表演体系发声·自序》,台北国家出版社2005年版,第10—11页。

② 王安祈《当代戏曲》,第67页。

③ 王安祈《当代戏曲》,第143、129页。

二

王安祈的创作实践是与她的理论探索相伴而生、紧密相连的。从1985年和雅音合作，她开始涉笔戏曲创作，迄今已有26年之久，可以说贯穿了整个台湾的戏曲改革史。这用她自己的话说就是：“或者可以成为台湾京剧由传统走向‘蜕变转型期’的一个侧面反映。”^①她先后为雅音编创了6部戏，为当代传奇剧场编创了2部戏，为陆光国剧团编创了4部戏，为盛兰国剧团编创了1部戏，为国光剧团编创了9部戏，可谓是高产作家。

王安祈为郭小庄的雅音小集编创了《刘兰芝与焦仲卿》（与杨向时先生合编，1985）、《再生缘》（1986）、《孔雀胆》（1988）、《红绡恨》（1989）、《问天》（改编自王仁杰《节妇吟》，1990）、《潇湘秋夜雨》（1991）等戏，成为郭氏京剧改革继俞大纲先生之后最大的支撑力量。这些戏以中国古代的故事为依托，表达中国人的传统道德情感，但开始使用西方编剧技巧，使情节曲折、结构紧凑，并将情感高潮和情节高潮结合起来，和郭小庄试图在表演内心化、舞台美术、灯光设计等方面吸收西方的技术、技巧的京剧改革思路十分吻合，从而成就了京剧史上文人辅佐艺人创作的又一佳话。王安祈在总结这段经历时说：

我们最在意的是情节的浓度、分量与曲折度，进而要求整体节奏感，强烈讲究结构的紧凑精炼，在维持京剧抒情本质的同时，一定要高度强化叙述能力，重视高潮张力的营造，而我们更重视唱词曲文的文学性，希望尽量呈现京剧优雅大方气派。至于人物性格，我们倒没有刻意要求突破传统，并无挖掘人性幽暗面或暧昧面的企图，大抵仍维持忠奸善恶之分，主题思想也没有刻意的颠覆性。大抵说来，外部形式（包括剧场技术和剧本的结构场次等外在形式）尽量寻求新的表现手法，骨子里还是希望呈现传统。我们最希望做的事，是把好看的传统通过精炼的形式加工处理，呈现在新观众面前。^②

这种“用新的手法表达旧的故事”，其实表新实旧，外新内旧，也就是笔者所说的“中体西用”式的改革。这是郭小庄所能做到的最好程度，却是王安祈所不能满足的。王安祈在为盛兰国剧团编创的《红楼梦》（1989）中同样做到了将传统戏曲的优雅抒情配以曲折的情节发展和现代剧场的灯光设计，在“中体西用”的层面上获得了成功。然而她想做的还是表达新的观念，探究人性的幽微之处。尽管王安祈和郭小庄一样传统，但作为一个知识女性，她有突破传统的理性诉求与感性冲动。

王安祈和吴兴国的合作始于为陆光国剧团编创《新陆文龙》（1985）、《淝水之战》（1986）、《通济桥》（1987）、《袁崇焕》（1990）等戏的时候。这些戏为军中“竞赛戏”而作，

① 王安祈《为京剧表演体系发声》，第413页。

② 王安祈《为京剧表演体系发声》，第422页。

多为政治、军事题材,表达的多为“精忠报国”、“出奇制胜”、“复仇雪耻”之类的主题,本来难得有什么新意,不过,值得称道的是《袁崇焕》一剧在塑造英雄人物的过程中,渗透了对中国历史上多次重演的“忠君报国反遭冤杀”现象的深刻反思以及对文化与人性的阴暗面的深沉鞭挞。此外,王安祈在编剧技巧上也一如既往地不断寻求突破。如在这些阳刚气息浓重的戏里植入了清晰的“感情线”,“《通济桥》一剧在旖旎风光中有缠绵委婉的爱情,更有‘慢动作’等电影技巧的武戏处理”。营建情节高潮和整体剧场的理念也在以一贯之地实践:“我在为‘陆光’编剧时同时,也担任‘雅音小集’和‘当代传奇剧场’的编剧,在这样的交错关系影响下,‘陆光’的新戏风格趋近于‘戏曲现代化’的要求,不仅只以‘展现演员个人演唱功力’为追求目标,讲求的是情节的浓度与冲突、结构的精炼与严谨,以及整体剧场全面的观念。”^①在创作的过程中,新的观念、人性层面的问题也被提了出来。如,《新陆文龙》演出后,一个朋友的质疑打破了王安祈的传统思维,“为什么我那么顺理成章地把正反善恶分得那么绝对?为什么我能轻易凭着传统老戏的经验即以‘国仇家恨’四个字解释尽人间所有的情感夹缠?”^②她进而意识到:“结构的精炼、节奏的紧凑、人物思虑的合理化”,这些都还止于剧本叙事技法的形式外部层面,而传统戏要现代化,除了这些技法的精进之外,思想感情的现代观点才是关键。^③

后来王安祈还为吴兴国的当代传奇剧场编创了《王子复仇记》(1990)、《金乌藏娇》(2002)等,这两个戏在吴兴国的系列作品中,并不是最成功的和最有影响的,王安祈本人也不是很满意。但和吴兴国一起,王安祈开始尝试改编莎剧经典,并进一步了解许多完全不同于传统戏曲的全新的舞台手法。

这部作品自己并不满意,不过在剧场经验方面,倒是学习到很多,聂光炎老师的舞台和吴兴国的导演手法,很多地方给我不少启发。最明显的例子是:这出戏的剧情中有“鬼魂出现”、“戏中串戏”、“假作疯癫”和“比武较量”等关键段落,这些片段原本可以很轻易地套用京剧程式而大肆发挥,但导演兼主角的吴兴国却选择了有意的割舍弃置,而试图改从电影、现代舞甚或传统说唱等各类艺术中汲取灵感重做诠释。……另如王子、母后、父王鬼魂的三个声部等新唱法的设计,也是我新得到的经验。至于“奥菲莉雅之死”和“叔父祷告时王子犹豫”两个片段,更让我体验到“视觉如何取代语言”的导演手法。

尽管吴兴国在演绎西方戏剧经典的过程中,大量采用传统戏曲技巧,甚至融入其他东方元素,走出了一条笔者称之为“西体中用”的道路,但他也有故意不走老路、另辟蹊径的做法,使舞台呈现出明显的陌生化效果。这样的经验对王安祈的启发我们可以在后来《金锁记》采用电影蒙太奇式的处理手法中获得验证。

而究竟京剧表演艺术体系如何用来表达现代的新观念,王安祈将有进一步的探索 and 追求。

① 王安祈《为京剧表演体系发声》,第433页。

② 王安祈《当代戏曲》,第200页。

③ 王安祈《当代戏曲》,第201页。

三

如果要把王安祈 26 年的创作历程做一个简单的分期的话,笔者以为,从 1985 年到 1991 年是她多方尝试、不断吸取创作养分的探索期或曰准备期,这一阶段她为雅音、当代、陆光、盛兰等公立或民营剧团写作,不断积累写作的经验,但个人风格尚未凸显。之后她经历了 10 年的消歇期或沉淀期(1992—2002),这一阶段几乎没有什么创作(为“当代传奇”改编的《金乌藏娇》只能说是前一阶段做法的余绪),但作为学者的王安祈出版了《传统戏曲的现代表现》(1996,台北里仁书局),而 2002 年出版《当代戏曲》(台北三民书局)和《台湾京剧五十年》(宜兰传统艺术中心)等两部著作的全部工作也应该是在这一时期完成,其中表达了她对百年来中国戏曲特别是五十年来台湾京剧发展的理性思考与经验总结。这样,从 2002 年开始,经过了创作实践和理论总结的王安祈进入了一个新的创作时期:自我风格的创造期与确立期。

王安祈 2002 年受邀任国光剧团艺术总监。国光剧团是台湾“陆光”、“海光”、“大鹏”三剧团于 1995 年解散之后合并重组的一家直属台湾教育主管部门的剧团,其任务与职责是“维护与弘扬传统戏剧文化”,其中艺术总监的职责是“协助建立剧团剧艺风格,规划剧团期程目标”^①。王安祈不负众望,把很大一部分精力都投入到国光的艺术提升上,除了组织大量京剧演出外,还为国光剧团编创了《王有道休妻》(2004)、《三个人儿两盏灯》(2005)、《金锁记》(2006)、《青冢前的对话》(2006)、《欧兰朵》(2009)、《孟小冬》(2010)、《画魂》(2010)等戏。这些戏,都以塑造女性人物形象为主,但和传统戏曲的女性形象不同,也和她前期为郭小庄度身定制的女性形象不同。在这一时期,王安祈开始在剧作中以女性视角重新阐释女性形象,探索和反思女性的命运,表现女性对独立人格的追求,“具有相当清楚的女性主体意识”^②。

所谓“女性主体意识”,用台湾学者陈芳英的话说,就是“女子不应再只是被观看的对象,在多元文化的今天,女性视角代表了一个新的选择,也是另一种看待历史的观点”^③。即女性也是观看的主体,女性以自我为中心,从女性的立场和角度能动地审视自我和世界。王安祈 2002 年以来的剧作,就是一个女性作家从女性视角出发写女性的例证。在这些剧作中,女性成为绝对主角,女性的内心世界与精神追求成为主要表现对象,男性形象退居二线;女性意识主导叙事,以往被男性话语所忽略、遮蔽和歪曲的女性形象得到重新发现和阐释,独立自主的女性主体意识得到彰显。

比如,《王有道休妻》和传统京剧《御碑亭》,情节大体相当,但主题由原来的“宣教”与“肯定”一变而为“嘲弄”与“重探”,“一方面用嘲弄的笔调写丈夫王有道的迂腐行为,

① 王安祈《台湾京剧五十年》,宜兰传统艺术中心 2002 年版,第 127—128 页。

② 陈兆虎《序·恂恂如也》,《绛唇珠袖两寂寞》,台北城邦相映文化 2008 年版,第 15 页。

③ 陈芳英《深雪初融:论新世纪新编京剧的女性书写》,《戏剧学刊》第十三期,2011 年 1 月。

另方面试着思索女性心理的另一种可能”^①。王有道离家三日,为了“男女之大防”,不仅要求妻、妹在家闭门不出,而且还要门底塞棉、窗棂缝线、门栓绞绳,十分迂腐可笑。“嘲弄”是次要的,重点还是“重探”女性的内心世界。一旦脱离了“家”的藩篱,在另外一个相对隔绝的时空里,一个女子和陌生的异性相处,会发生怎样的心理波澜?这另一种可能,肯定不是如传统所言死水一潭、纹丝不动,而可能是既担惊受怕又浮想联翩,多少还有被欣赏的欲望潜流,只不过终于“发乎情,止乎礼”罢了。这样的探求,其价值除了揭示了人性的真实面之外,更重要的是,它把长期被忽视、被遮蔽的女性心理作为主要的关注对象,让女性成为戏剧真正的主人公。而无论是“嘲弄”还是“重探”,都是站在女性的立场和视角上进行的书写。

又如,取材于唐人笔记小说的《三个人儿两盏灯》也是发幽抉微,让鲜为人关注的深宫怨女的情感世界、隐秘生活真切地浮现出来,并大胆触及女性同性恋主题。唐开元年间宫女广芝看穿了宫廷情爱的不可奢求,转而在同性中寻找情感慰藉,同时像大姐一样照顾着同样命运的小姐妹们。双月曾和皇上有一面之缘,曾有过短暂的幻想,但终于借为戍边士兵缝衣的机会把满腔深情、来世姻缘转寄给远方那个未知的“他”了。湘琪因和皇上有一夜之欢,便沉湎于贵妃梦中不能自拔,以至于臆想成痴,神思恍惚,坠井而亡。即使曾经深受皇上宠爱的梅妃,一朝失宠被弃,最后也落得个寂寥凄凉的下场。但略显意外的是,由于多情天子唐明皇善解人意,双月的来世缘竟变成了今生缘,使她和素昧平生的边外征夫结合,而后来广芝也得以离开宫门,和双月夫妇生活在一起。两女一男三个人,共同过起了普通人的生活。编剧能从唐代无名宫女留下的《袍中诗》里生发联想,并敷衍出一段感人至深的故事来,说明她真正读懂了宫女深重的孤寂,读懂了女性的情感世界、内在欲求。历来写帝王将相、后宫恩怨的戏很多,但这样把焦点对准底层宫女的情感世界的则很少。此剧的特别关注与深情书写,彰显了编剧的女性视角,是对至今犹存的男性话语的突围。

再如,《青冢前的对话》虚拟了汉代蔡文姬归汉途中经过王昭君青冢时两人超越时空的心灵私语,让充满宏大叙事的男性话语遭到解构,饱含私人情感的女性话语走向前台。这两位背井离乡远走西域的汉族女子,不论何种缘故求生存于异邦,无论最终是归是留,都是一段充满悲辛、令人断肠的经历。然而在文学的传诵与历史的记载中,她们都被男权话语所塑造,丧失了作为女性的基本面目。剧中,王安祈以渔妇梦里思绪结构全剧,表明她从女性视角重构历史与人物的企图;又以这两位奇女子的精神交流为主要内容,借她们之口批判被男性塑造的女性形象与女性历史,追问女性内在的情感需要、精神欲求。剧中的蔡文姬本来已经接受了胡地的生活,心甘情愿“只想做一个母亲”,却为了所谓的“千秋大业”、“文化使命”,又一次抛夫别雏,回到中原。这是一个被男性话语同化了的人物。王昭君的一生是非毁誉颇多,受尽历代文人拨弄。他们杜撰汉王的思念与悔恨,虚构昭君的自尽、全节、殉国,都是为了满足自己关于“贞节烈

① 王安祈《“京剧小剧场”的尝试》,《绛唇珠袖两寂寞》,第24页。

女”、“民族典范”的想象。而剧中的王昭君以嘲弄和不屑的口吻揭穿了这种男性话语的阴谋，凸显了她作为女人只是想拥有“一茶一饭、一几一座、共同生活”的朴实而简单的爱情理想。

京剧《金锁记》的情况略有不同。它改编自张爱玲的同名小说。张爱玲是现代文学史上的著名作家，她在小说中所塑造的曹七巧这个人物形象，本身就具有丰富的人文内涵。这是关于一个出生于底层的女性如何在黄金铸成的枷锁中被侮辱，被扭曲，被伤害，最后又是如何去侮辱、扭曲和伤害别人的悲剧故事。这样的悲剧不大可能发生在任何一个男性人物身上。当传统男性受到侮辱和伤害，他可能选择占山为王、落草为寇、烧杀抢掠、坑蒙拐骗、欺上压下等种种方式发泄、转移自身的情绪，而传统女子一般没有任何公共生活空间，只能在家庭内部，甚至在子女身上以变形甚至变态的方式无意识地转移自己的仇恨。这不仅是曹七巧个人的悲剧，更是中国传统女性的悲剧。作为一个原创性的文学形象，曹七巧在张爱玲笔下已经完成，王安祈的贡献是把她搬上京剧舞台。王安祈选择《金锁记》来改编，固然有为魏海敏度身定做的考虑，但未尝没有自己想探索人性的复杂性的考虑在内。选择曹七巧这个女性形象来探索人性，是颇具眼光的。不妨比较一下同样被改编成戏曲的现代文学经典《祥林嫂》。和鲁迅的《祥林嫂》相比，同样是对底层女性命运的关注，《祥林嫂》的男性启蒙视角是不言而喻的，其对女性形象的塑造只是从叙述者“我”的视角选取了符合启蒙话语（如女性受夫权、神权、族权的毒害）的若干侧面予以描述，而张爱玲的《金锁记》则深入全面地刻画了曹七巧幽微隐秘的内心世界，包括她从怨怒到扭曲、变态的发展历程，把她作为一个完整的人来细致入微地体察、刻画，并没有另外指向制度和阶级的用意。从这个意义上看，王安祈改编这部小说，意义重大。至少她弥补了大陆主流话语（启蒙话语和阶级话语）的不足，是大陆剧团所不可想象的。

以上四个剧本一起收入王安祈的剧本集《绛唇珠袖两寂寞》，其副标题是“京剧·女书”，取“为女性书写”之意。在中国几千年来的男权制传统中，女性从来是没有自己的声音的。尽管也有不少文学作品是表现女性的，但多是男性视野中的女性形象。女性真实的生存状态究竟如何？女性的内心世界是怎样的？她们有些怎样不同于男性的思想与感情？直到五四启蒙运动开启了现代文化之后，这些问题才逐渐浮出水面。王安祈的这些剧作，回应了上述历史性课题。

《孟小冬》、《画魂》、《欧兰朵》等新作的主题则侧重于表现女性对独立人格的追求，充满了对确立女性主体性的肯定与期盼。

《孟小冬》和《画魂》的女主角都是追求独立人格的女性。孟小冬是京剧名伶、余派传人，她的人生经历富有传奇色彩，先后和京剧大师梅兰芳、上海滩皇帝杜月笙有过恋情。这是一般读者观众较为关注的兴趣点。王安祈没有回避这一点，不过她对孟小冬的发现是，她的一生“是一段‘追寻声音’的旅程”。她所经历的两段爱情，也都和这种艺术的追寻有关。为了她心中“雅正精醇”的余叔岩的声音，即使在上海唱得正红的时候，她也可以放下一切去追寻。在北京，她遇到梅兰芳，从梅派唱腔里找到了共鸣。但

可惜梅的声音“欲近难近,欲亲难亲,终是风中缥缈、无缘以终”。后来,杜月笙支持她继续追寻,再度北上北京,立雪余门,沉潜其中数年之久,终于得余派真传。表面上看,她似乎对两个男性都曾有物质上的依附性,但在精神上她以艺术赢得了自己在历史上的地位,而不是因为曾经是某某名人的恋爱对象。矢志不渝地追寻自己的理想,坚定不移地走自己选择的道路,以自身的成就确立自己在历史上的地位,这就是王安祈笔下的孟小冬的独立人格。

《画魂》主人公潘玉良也是一位传奇女性。她曾经沦落风尘,辛亥革命后被革命党人潘赞化赎出,并有机会进入上海美专学习,走上了绘画的道路。由于她所画的女性裸体画为国内守旧势力所不容,她不得不远走巴黎求学。在学画的过程中,她遇到了同学、知交王守义。在恩人潘赞化和知己王守义之间,她最初为报恩而情归潘赞化,并回国服务,但最终为了艺术她不得不再次远赴巴黎,最后选择和王守义生活在一起。比较一下根据同一传主故事改编的电影《画魂》,黄蜀芹镜头下的王守义形象简单而模糊,和“知交”的精神气场相去甚远,未能很好地和潘玉良强大的精神气场有力对接。反之,王安祈笔下的潘玉良尊重自己内心的声音,明确而执著地追求自己的艺术理想和人生理想,走出了一条女性独立的道路。她在精神上和物质上都不依附于任何男性。

《欧兰朵》改编自著名女性主义作家伍尔芙的同名小说。原著本身是一部内涵丰富的作品,各种诠释见仁见智。王安祈将其主旨界定为表现女性主体意识的自我确立的过程,应该是符合该著的基本内涵的。该著以虚构人物欧兰朵长达四百年的生命历程(其中经过了自身由男到女的性别转变)中所经历的功业、政治、财富、爱情的追求与失落,以及文化观念的撞击等为主线,反映了女性在各方面的生存困境,也表达了一种基本的女性主义观念:所谓性别分工、性别差异其实是被社会文化“建构”的,而不是与生俱来、永恒不变的。这是欧兰朵探求的结果,也是伍尔芙自己的坚持。王安祈能改编此著,其中意味不言自明。也许这是她第一次接触女性主义作品,但以她一贯的努力来看,她应该是能认同女性主体意识的自我确立这一女性主义命题的。

近两三年来,一个个追求人格独立的女性,纷纷汇聚到王安祈的笔下,似乎并不是偶然的。这其中何尝没有作者自己的精神人格投射其中呢?正如作者所说,孟小冬的声音追寻历程也是魏海敏从艺生涯以及她个人编剧创新历程的隐喻。^①

总之,不管是改编自中国文学作品,还是改编自国外文学作品;不管是探讨古代女性命运,还是表现现代女性的精神世界,王安祈都以强烈的女性主体意识,展开了对人性的多方探究。我们看到,她找到了自己独特的创作视角,进入了一个表达“新情感新人物”的新天地。这样的“新情感新人物”,是以王安祈及其国光剧团为代表的台湾新编京剧的“体”(内容、主题),是台湾艺术家所展现的精神世界,这样的精神、内涵、情感、意识,是真正现代的,是与世界同步、接轨的,因而既是中国的,也是世界的。因此,

① 王安祈《回眸与追寻》,《戏剧学刊》第十二期,2010年7月。

从某种意义上说，王安祈是代表中华民族的先进文化思潮在和世界对话。

四

“体”(内容、主题)已如上所述，“用”(形式、技巧)又如何呢？纵观王安祈 2002 年以来的作品，在形式的探索与技巧的创新上，较大幅度地突破了“传统唱念身段表演艺术”体系，体现出融会古今中西、综合创造的特点。

多种体裁的尝试与探索。相比前期创作而言，王安祈 2002 年以来的创作在体裁上的尝试更趋多元。《孟小冬》是京剧歌唱剧，《画魂》是歌剧。京剧后面加上“歌唱剧”，显然已有新的特点和追求。歌剧是她第一次试笔，歌词充满独有的古典韵味。总之都是为表现对象寻找最适当的形式。王安祈说：“孟小冬关上生命一扇又一扇窗，进入自我内在心灵暗房，探索声音的终极意境。对于这一位谨守古典、深化传统的艺术家，京剧是她唯一的形式。而潘玉良，推开生命一扇又一扇大门，走出个人宽阔天地，也为中国引进艺术新风气的潘玉良，歌剧是呈现她的最佳方式。”^①《欧兰朵》是在伍尔芙的同名小说和戴瑞·品克尼的同名剧本基础上改编的戏曲版，由以“强调光影意象、反剧情、反文字、反写实，也不凸显演员”^②而著称的罗伯特·威尔逊导演，并非为京剧演员量身定制，实为其欧陆版的中文“译作”。后二剧除了彰显王安祈观念上的女性意识和体裁上的拓展精神之外，和戏曲现代化的议题关系不大，本文姑且不做形式层面的探讨。仅就几部京剧创作而言，作者就提出了“京剧小剧场”的概念（以《王有道休妻》和《青冢前的对话》为代表），以区别于新编大戏（如《金锁记》、《孟小冬》），而后者则在结构、技巧上有新的追求。

所谓“京剧小剧场”，不过是王安祈打破传统京剧观念的条条框框的束缚，给创新保留更多自由空间的一种策略。她说：“京剧的历史悠久，严谨的程式是丰厚的文化遗产，但是如果想要开创一些新路，丰富的资源就有可能是沉重的包袱，‘京剧小剧场’的尝试，则可挣脱传统尝试多元手法，进而提出现代人‘观看经典’的另一种态度。”^③其实，“挣脱传统”并非“抛弃传统”，关键在于，如何能化“包袱”为“资源”，为我所用。事实上，王安祈对戏曲传统的认识十分通达，就是“唱念做打表演体系”。所谓创新，就是活用这一套老祖宗留下来的表演体系自如地表达现代思想。

比如，《王有道休妻》中最值得称道的形式创新就有两点，其一是行当的活用。“两位旦角演员‘同台同时共饰’同一位剧中人，一位青衣演员代表古代社会无辜被休却全无怨言的温婉妻子，另一位花旦演员代表妻子心中另一层不安的情思。”^④这一实验形象地外化了主人公两个矛盾着的自我，非常符合该剧“重探”古代女性心理另一种可能

① 王安祈《画魂创作理念——有象亦有声》，作者提供。

② 王安祈《中国时报》座谈记录，作者提供。

③ 王安祈《“京剧小剧场”的尝试》，《绛唇珠袖两寂寞》，第 25 页。

④ 王安祈《“京剧小剧场”的尝试》，《绛唇珠袖两寂寞》，第 25 页。

的需要,同时又合理地运用了戏曲表演行当的资源优势,极有创意。其二是亭子的妙用。“全剧的主要场景‘御碑亭’,采用‘拟人化’方式呈现,由丑角演员饰演,和亭子里的男女进行虚实之间的对话交流。”^①这一点也非常精彩,是对古典戏曲美学原则的创造性运用,“亭子”插科打诨,妙趣横生,自由出入于表演空间,既是一个尖酸的嘲弄者,又是一个温厚的见证人,不仅增加了喜剧效果,而且提升了哲学品位。这两项创新都有传统资源做基础,又符合剧情、人物与主题的需要,是非常高明的创造。

又如,《青冢前的对话》中渔妇形象的设计。本来,将文姬与昭君的心灵私语搬上舞台,颇为符合“小剧场”拉近观众距离的本意。但如果用一般的戏剧“整一性”原则来要求,这出戏是非常另类的,甚至可以说是非常松散的。开头一小段是崔莺莺和李亚仙的对骂,中间一段是文姬和昭君的私语,最后一段又是文姬和昭君的对骂,多少有点莫名其妙。但作者在剧中设计了一个渔妇,并用渔妇的梦境串起三段故事之后,全剧就具有了“整一性”。作者说:

剧中这位不自知容貌却对着江面三探容颜的渔妇,像是站在时间之流的停驻点上,没有悲欢离合生命体验,只能从古人(尤其女性)生命经验中寻找自己情感的投射对象。像是“声音之魂”的她,随时倾听万籁之声,江涛、雁鸣、落叶之声,幻化为“文心、诗韵、彩笔、琴音”,随之引入时空之流,上通古代女性悠悠情思。于是,全剧开头的崔莺莺、李亚仙对话,或许是渔妇听到的波涛之声,而后文姬昭君的对话,也是渔妇万籁有声的冥想,最后文姬昭君不顾形象的对骂互嘲,说穿了也许只是一阵大自然的疾风骤雨。^②

原来那三段故事就仿佛历史长河中的各种声音。而渔妇既是一个旁观者和叙事者,也是一个倾听者和对话者。她的身上,既有传统戏曲检场人的影子,又有布莱希特史诗剧间离效果的特征,还有作者自身的思绪凝练其中。渔妇的设计,赋予传统手法以现代生命,使这个“京剧小剧场”的尝试“随心所欲不逾矩”。

新编大戏在结构与技巧上的创新。王安祈前期作品的结构形式都是分场的,这意味着按时间顺序线性叙事是其主要的考虑。线性叙事方便于让人物跳出来大段抒情,这是符合传统戏曲的抒情精神的。前期王安祈的创新之处在于追求情感高潮和情节高潮的统一,但并没有改变线性叙事的传统模式。但在《金锁记》中,王安祈采用了话剧式的分幕,选择主人公生命中的重大事件,分为几个块面,集中表现。“这些块面或重叠或并置,以意识流与蒙太奇手法为其叙事策略,采取‘虚实交错、时空叠映’手法,达成‘自我诘问’的性格塑造,以及‘照花前后镜’的结构照应。”^③这样的处理当然和塑造人物的需要有关。张爱玲笔下的曹七巧是一个复杂的人物形象。对她一生影响至关重要的两件事,一是当初贪图富贵,不明真相,错嫁患了软骨病的姜家二爷;二是她一往情深的姜家三爷竟为了钱财来欺骗她的感情。前者让她前半辈子的心态以懊恼

① 王安祈《“京剧小剧场”的尝试》,《绛唇珠袖两寂寞》,第25页。

② 王安祈《文姬与昭君的心灵私语》,《绛唇珠袖两寂寞》,第48页。

③ 王安祈《华丽与苍凉的剧场设计》,《绛唇珠袖两寂寞》,第38—39页。

不已为主，后者让她后半辈子的心态充满了变态的仇恨，以为全世界都觊觎她的财产，看谁都像贼。为了表现这个内心复杂的人物，剧中出现了曹七巧在幻觉中多次和小刘对话、和姜三爷成婚等情景，而且真与幻、虚与实交错出现，反差极大。这样的处理，特别适合于表现人物的内心世界，让人想起阿瑟·米勒在《推销员之死》中所创造的让主人公威利在幻觉中和各种人物对话的情景。此外，精心设计的两场婚礼、两场麻将、两段“十二月小曲”、两次掐花，既对比鲜明，又前后呼应，在结构上形成了“照花前后镜”的效果，也有力地表现了人物的心态变化。总之，如何调动一切艺术手段来改编张爱玲的经典小说，又如何塑造曹七巧这个复杂的人物形象，无疑是一件非常有挑战性的事。王安祈以结构、技巧上的创新给了观众满意的答案。

另一部大戏《孟小冬》在结构艺术上也有新的创造。该剧分前后两段，前半段写和梅兰芳的恋情，后半段写和杜月笙的交往，前后两段以对京剧唱腔艺术的追寻为红线加以贯串，再加上开头和结尾主人公的叙述。如她自己所言：“本剧以‘临死前出窍的灵魂，回顾自己一生’的方式叙事。”“戏里孟小冬的一生，是一段‘追寻声音’的旅程。这段生命旅程，‘费劲了心血用尽了情’，她历经的两段爱情，我以京剧唱腔艺术来贯串。”^①

全剧共包含九支新编曲，多支京昆折子戏唱段，称为“京剧歌唱剧”真不为过。这样的结构设计显然是根据表现对象（孟氏本来就是京剧清唱家）的需要而进行的创造。和前期的创作追求“情节高潮与情感高潮的统一”相比，显然，这里作者更追求戏曲唱腔带给观众的情感高潮。还是作者现身说法讲得更精彩到位：

我以前编新戏时，有感于传统老戏情节拖沓重复，而极力追求情节曲折、高潮迭起，讲究张力和戏剧性。这样的努力获得鼓励，也召唤了许多从不看京剧的新观众，经过多年的积淀沉浸思考，最近自己编新戏的路子有些不同，更重视戏剧性和抒情性的调融，期待舞台呈现“抒情自我”的心灵回旋之音。越是不能言说的幽微深杳之情，我越有兴趣，更希望从纯粹的声音体现“剧诗”本质。^②

《孟小冬》以抒情主人公的内心独白和人生回忆贯穿始终，抒情色彩相当重，戏剧性完全内化。其实，这一点并不是从《孟小冬》开始的，在两次“京剧小剧场”的实验中，这种趣味已经相当明显。而介乎新编大戏与京剧小剧场之间的《三个人儿两盏灯》也同样是以抒情性取胜的。

现代戏曲在文学语言上的追求。对于2002年以来这些以女性为对象的作品，王安祈“最在意的，是用怎样的唱词曲文来抒发古代女子的内心情事，念兹在兹的是文字的质感，是现代化思维与古典情韵的融合”。即使是塑造曹七巧，也要考虑“如何在扭曲变态人性剖析过程中用诗韵的唱词文字体现抒情美感”^③。同时，她还指出：“戏曲对唱词的要求，绝对不止于‘文字美、韵脚谐’，唱词不仅是形容、描述、对话，也不仅是

① 王安祈《回眸与追寻》。

② 王安祈《回眸与追寻》。

③ 王安祈《自序》，《绛唇珠袖两寂寞》，第17页。

心情告白,它经常像是灵魂深处的寻幽访密。既遵循戏曲以‘自剖心境’为性格塑造的主要方法,就必须以唱词为行动找出动机。”^①即现代戏曲的语言要追求用古雅的诗化的语言表达现代的情感,并能推进人物的行动。这一点王安祈在新编京剧中有大量的实践,限于篇幅,本文不作引证、分析。

或活用传统的行当,或取法于西方的间离理论;或采用古典的拟人手法,或借鉴现代的意识流与蒙太奇;或发挥中国式的抒情性,或凸显西方式的行动性,王安祈总能根据表现对象的需要,融会古今中外之法,完成自己的创造。她在一定程度上已经突破了传统戏曲唱念做打的表演体系,超越了中西技巧之别,而自由驰骋。

结 语

王安祈自 20 世纪 90 年代以来在戏曲现代化的道路上不断探索。在前期,她为郭小庄、吴兴国等京剧改革家编写剧本,成功的身影常常为名角的光辉所掩盖。从 2002 年开始任国光剧团艺术总监以来,她开始用剧作表达自己独立的思考,形成鲜明的个人风格。这些剧作,在内容上表达对女性命运的关注与思考,表现女性对独立人格的追求,具有强烈的女性主体意识。在男权文化背景深厚的中华文化语境下,显得难能可贵,具有代表中华先进文化和世界对话的意义。从形式来看,她勇于尝试和探索各种文体,广泛借鉴古今中外各种表现手段为塑造人物表达主题服务,在中西体用之间自由贯通,使传统的京剧艺术焕发出前所未有的青春与活力。总之,王安祈的京剧创作,已经形成了一道靓丽的剧坛风景线,值得我们注意和珍视。

2011-08-16 初稿

2011-08-21 一改

2011-08-28 二改

^① 王安祈《我懂得你的深情》,《绛唇珠袖两寂寞》,第 33 页。

五十年的追问：什么是戏剧？什么是中国戏剧史？

中山大学中国非物质文化遗产研究中心 康保成

一

20世纪50年代，任二北发表《戏曲、戏弄与戏象》一文，批评王国维把中国戏剧的名称认定为“戏曲”，“把戏剧局限在戏曲上，把剧本局限在词章里”，“掩盖了汉唐的戏剧，使我国戏剧史上是非不明”，“否定无数古剧与无限的地方戏”，“希望海内戏剧史家正视这个问题”，把“戏象”、“戏弄”、“戏曲”所包括的“戏剧与具有戏剧素质”的伎艺，都包括在中国戏剧史的研究范围之内。^①

此文一出，立即引起反响。文众撰《也谈戏曲、戏弄与戏象》，黄芝冈撰《什么是戏曲？什么是中国戏曲史？》（以下简称“黄文”），针锋相对地予以反驳。二文不约而同地指出：任氏过分纠缠于名词术语是不妥当的。事实上，“戏曲”这个术语，从元代开始使用，已经逐渐演变成汉民族戏剧的代名词；而王国维的著作，也并没有忽略“戏曲”之外的诸多“古剧”样式。任氏遂撰《几点简单说明》，对文、黄二文予以回应，承认“戏曲”二字“毫无不妥”，只是在古剧中不能取代“戏剧”二字，并强调其反对的仅仅是王国维所说的“真戏剧必与戏曲相表里”这十个字而已。^②

紧接着，欧阳予倩撰《怎样才是戏剧》一文，开门见山地提出了“戏剧”“必须具备”的几个“条件”：

第一、要有一个人以上的人物，要有完整的故事，有矛盾冲突，能说明人与人的关系；第二、用人来表演——通过贯串的动作和语言（包括朗诵歌唱对话）；第三、在一定的地方，一定的时间内演给观众看；第四、戏剧是根据以上三项条件在舞台上表演的集体艺术；第五、戏剧是综合艺术（戏剧艺术刚一形成就是带综合性的，由简单趋于复杂）；第六、戏剧是可以保留下来反复演出的。^③

欧阳氏此文看似与任氏对王国维的发难无关，但其观点显然是倾向王国维的。他所罗列的“戏剧”条件及文中所云“中国戏剧产生的年代是比较晚的，到宋朝的杂剧和

① 任二北《戏曲、戏弄与戏象》，《戏剧论丛》1957年第一辑。按任中敏（1897—1991）名讷，字中敏，后以字行，别号二北、半塘，本文引任文均以发表时署名为准。

② 文众《也谈戏曲、戏弄与戏象》，黄芝冈《什么是戏曲？什么是中国戏曲史？》，任二北《几点简单说明》，均载《戏剧论丛》1957年第二辑。

③ 欧阳予倩《怎样才是戏剧》，《戏剧论丛》1957年第四辑。

南戏,戏剧才有比较完整的形式”,正与王国维所提出的“真戏剧必与戏曲相表里”庶几相同。不过,此文始终使用“戏剧”而避免使用“戏曲”,或许是受了任文的启示。

当年参与讨论的,还有李啸仓、余从、赵斐三人合撰的《谈关于中国戏曲史研究的几个问题》。不仅论文标题赫然使用“戏曲”,而且文中明确反对任氏的意见,大体认同王国维的论断。^①不过文中也表露出将戏剧的“形成”与“成熟”相混的倾向,这一点下文再论。

1958年《唐戏弄》出版,任氏再次强调:“夫科白戏或话剧,不得谓之非戏剧;不用套曲,不等于无戏曲;剧本不传,不等于无剧本;无剧本,不等于无戏剧。”^②《唐戏弄》材料弘富,分析缜密,在学术界影响甚巨,然而任氏对王国维的责难,响应者寥寥。只要看“文革”后出版的两部影响较大的戏剧史著作依然以“戏曲史”为书名就够了。^③

1983年,任氏针对这一现象再次发难,称自己是“原告”,王国维是“被告”,周贻白和张庚等是“被告的同案人”,是“避开‘戏剧’,而靠拢滥用‘戏曲’的人”。并感慨道:“这里虽仅仅一个字的异同,却有其思想根源存在。天下滔滔皆是,这一个世纪内也难改正过来了,实在遗憾!”任氏还提出陆羽为“唐戏第一大宗师”,“优孟衣冠”是一出戏,并很可能已“达到‘健全戏剧’的一步”。^④此论甫一发表,便再次遭到反驳。柏玉川撰《读〈对王国维戏曲理论的简评〉》,指出王国维将“戏剧”和“戏曲”兼用,“戏剧”用作“大范围”,凡汉代百戏、唐宋参军戏、歌舞戏等皆是,而使用“戏曲”则“基于他对传统戏剧特点的认识”,即“以歌舞为重要艺术因素的特点”。^⑤对于柏文,任氏在回应文章中基本上未作答复,只说“有待在《扬州师院学报》上展开争鸣”。^⑥然而,相关争鸣未见在《扬州师院学报》展开,倒是稍后叶长海在《光明日报》上发表《“戏曲”辨》一文,呼应了任、柏的对话,并再次引发关于“戏剧”、“戏曲”的讨论。

叶文指出,王国维笔下的“戏剧”和“戏曲”是两个并列的概念,前者指表演艺术,后者指剧本文学。^⑦叶氏后来的《戏曲考》,在坚持原来意见的基础上提出:“今天,‘戏曲’已经成为中国传统戏剧文化的通称。从时间上看,包括南戏、杂剧、传奇直至花部等所有古代及近现代传统戏剧;从空间上看,则涵盖昆剧、京剧以及所有地方戏总计三

① 李啸仓、余从、赵斐《谈关于中国戏曲史研究的几个问题》,《戏曲研究》1958年第2期。

② 任半塘《唐戏弄》,上海古籍出版社1984年版,第67页。

③ 这两部书指的是张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》(中国戏剧出版社1980年版)和周贻白的《中国戏曲发展史纲要》(上海古籍出版社1979年版)。按周贻白以前的著作,均以“戏剧史”为书名,惟最后一部《纲要》例外。其哲嗣周华斌先生解释此事说:“这部《纲要》不再称‘戏剧’,改称‘戏曲’,其中有它的客观原因,按60年代的文艺环境,‘戏曲’一词已经不再是王国维所定义的、用于戏剧性表演的‘曲’体和文本。它业已成为中国传统戏剧的代名词,而且包含有数百个声腔剧种。”(《中国戏剧史长编再版序》,上海书店2004年版)。

④ 任中敏《对王国维戏曲理论的简评》,《扬州师范学院学报》1983年第1期。

⑤ 柏玉川《读〈对王国维戏曲理论的简评〉》,《扬州师范学院学报》1983年第2期。

⑥ 任中敏《漫谈答柏君》,《扬州师范学院学报》1983年第2期。

⑦ 叶长海《“戏曲”辨》,《光明日报》1983年8月30日。

百多个剧种。”^①这种说法，与《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷前《中国戏曲》一文（署名张庚）相近。详后文。

张辰《也谈“戏剧”与“戏曲”两个概念之区分》则认为，在中国戏剧史研究的发端期，“草创维艰，他（指王国维）对‘戏剧’、‘戏曲’两个概念的规范是不严格的，缺乏应有的确定性；对两者的关系，认识也比较朦胧”。^②陈多大致赞同这一意见，并补充说：王国维笔下的“戏曲”并非纯是文学概念，“以歌舞演故事”就是一个表演艺术概念，但王氏主要是把宋元乃至此前的古剧当做文学去研究的。因此，有必要重新建构一部以表演艺术为中心的中国戏剧史。^③

与此同时，洛地撰《戏剧——戏弄、戏文、戏曲》一文，提出王国维所说的“戏曲”，指的是“戏中之曲”，而并非如《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷前《中国戏曲》一文所说是“中国传统戏剧文化的通称”。^④稍后，洛氏又明确指出：在全国范围内，以戏曲作为中国戏剧的通称是1949年以后的事，“是行政行为影响所致”，“在多方面产生了副作用”。^⑤

李简认为，王国维对“戏曲”一词的运用，“很可能受到日本学界的影响”。在王国维笔下，“‘戏剧’是一个比较宽泛的概念，包括成熟的戏剧和多种与舞台有关的演出形式”。“戏曲”主要用来指“真戏剧”、“可以演出的成熟戏剧”。^⑥

正当有关“戏剧”与“戏曲”的争论进行得如火如荼的时候，又一部以“戏曲”为书名的戏剧史著作出版了。^⑦这可真应了任先生的预言：把“戏剧”称为“戏曲”，这一个世纪内也难改正过来了！

二

那么，究竟什么是“戏剧”？什么是“戏曲”？二者的区别何在呢？

我们认为，“戏剧”的定义应当是：“演员扮演角色，在舞台上当众表演故事情节的一种艺术。”^⑧而“戏曲”则是戏剧的一个品种，是我国戏剧发展到一定阶段的产物，是我国戏剧的成熟形态。所以，关于“戏剧”与“戏曲”的名实之争，实际上牵涉到戏剧的本质、戏曲的特征以及中国戏剧史的发展阶段问题。关于“戏剧”的本质和“戏曲”的特

① 叶长海《戏曲考》，《曲学与戏剧学》，学林出版社1999年版，第41页。

② 张辰《也谈“戏剧”与“戏曲”两个概念之区分》，《光明日报》1984年1月31日。

③ 陈多《戏史何以需辨》，《戏史辨》第一辑，中国戏剧出版社1999年版，第6页。

④ 洛地《戏剧——戏弄、戏文、戏曲》，《戏史辨》第一辑，第63页。

⑤ 洛地《我国戏剧被称为“戏曲”的征问》，《戏史辨》第二辑，中国戏剧出版社2001年版，第1—5页。

⑥ 李简《也说“戏剧”与“戏曲”——读王国维戏曲论著札记》，《殷都学刊》2001年第2期。

⑦ 廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》，山西教育出版社2000年版。

⑧ 《辞海·艺术分册》，上海辞书出版社1980年版，第80页。

征,笔者以往的论述^①可以参考,此处不拟赘言,还是先回到任氏对王国维的责难。

重新检讨任氏对王国维的批评,便不难发现,二者的戏剧观其实惊人的相似,他们都主张戏剧的本质是角色扮演。任氏说:“扮演某人,或某种人,或某种物之故事,以成戏剧,曰‘弄’。”^②可以理解,“以角色扮演故事”就是任氏心目中的“戏剧”。任氏还对“戏剧”以及“中国戏剧史”的外延作了如下描述:

要让有无剧本流传的,有无剧目流传的,科白为主的,歌舞为主的,早期混在角觥、百戏、杂技之中的,后来混在散乐、普通俳優、普通歌舞,甚至混在队舞或舞队之中的戏剧与具有戏剧质素的伎艺,不分上古、中古、近古所有,都能在一律平等的机会中,得着恰当的安排,显得是则是,非则非,不偏不倚,真正地解决了我国戏剧史的问题。^③

王国维又如何主张呢?在《宋元戏曲史》中,除偶有疏失之外,王氏已大体自觉地区分和使用“戏曲”与“戏剧”这两个不同的概念,并非如任氏所说是滥用“戏曲”。在王国维看来,“戏剧”是一个包括“戏曲”在内的大概念,而剧本或有剧本(即有曲)的“戏剧”就是“戏曲”。五代之前有戏剧无剧本,故云“上古至五代之戏剧”;宋元戏剧有剧本(即有曲),故既可谓之“戏剧”,亦可谓之“戏曲”。他说:

后代之戏剧,必合言语、动作、歌唱,以演一故事,而后戏剧之意义始全。故真戏剧必与戏曲相表里。^④

在王国维这里,“戏曲”既是一个文学概念——剧本,又并非纯粹是文学概念——“以歌舞演故事”(《戏曲考原》)。正是从这个戏曲定义出发,他才以较大篇幅考述自巫、优以下,宋元以前戏剧发展的漫长历史,《宋元戏曲史·余论》谓:

我国戏剧,汉魏以来,与百戏合,至唐而分为歌舞戏及滑稽戏二种;宋时滑稽戏尤盛,又渐藉歌舞以缘饰故事;于是向之歌舞戏,不以歌舞为主,而以故事为主,至元杂剧出而体制遂定。南戏出而变化更多,于是我国始有纯粹之戏曲。

这里不仅粗略地描绘出我国戏剧发展的总体脉络,也再次强调了“藉歌舞以缘饰故事”的戏剧本质。看来,王国维的戏剧观念,与任氏的主张并无根本上的不同。然而,观念大体相同的两个人,从同一个“内涵”出发,却寻找到了完全不同的“外延”。王国维认为,中国戏剧有一个从不成熟向成熟的发展过程,以宋元戏曲的出现为标志,中国戏剧成熟了。这就是“真戏剧必与戏曲相表里”的实际含义。所谓“真戏剧”就是成熟的戏剧,与其相对的不是“假”戏剧,而是不够成熟的戏剧,用王国维的话就是“非尽纯正之剧”。任氏明确反对这一观点,认为先秦的《优孟衣冠》已经是戏剧。后来,陈多

① 参拙文《试论戏剧的本质与中国戏曲的特色》,《古代文学研究集刊》,南方出版社1999年版;《后戏剧时代的中国古代戏剧形态研究》,《文艺研究》2008年第1期。

② 《唐戏弄》,第7页。

③ 任二北《戏曲、戏弄与戏象》,《戏剧论丛》1957年第一辑。

④ 王国维《宋元戏曲史》,引自马美信《宋元戏曲史疏证》,复旦大学出版社2004年版,第213页。本文引王国维文,除特别注出者外,均引自《疏证》,以下不一一注出。

也持相同看法。^① 闻一多、陈多等还曾提出《九歌》乃至《诗经》中的《关雎》、《击鼓》等都是歌舞剧。^② 于是，我们现在必须面对第二个问题：什么是中国戏剧史？中国戏剧究竟有没有一个发展、嬗变乃至逐渐走向成熟的过程？

毋庸置疑，中国戏剧史就是中国戏剧的历史。而对于什么是“历史”——这个令历史学家难以回答的问题，我们首先认同一种简略而直观的答案：所谓“历史”应当是一个时间概念。某一事物的历史，指的是它在时间上已经逝去的那一段。中国戏剧史指的就是中国戏剧自古及今，发生、发展、演变的全过程。然而，人类学的研究表明，人类的历史并非仅仅以历时性的直线形态发展，某些蒙昧部族的今天，或许就是我们的昨天和前天。中国戏剧的历史也一样。在一个幅员广袤的国度里，形形色色的戏剧形态，或许正蕴含着戏剧从幼年到成熟的各个阶段。所以，中国戏剧史不仅具有历时性，而且还有共时性。把二者结合起来，方能最大程度地接近中国戏剧史的真相。王国维的贡献，就在于他把宋元及以前的中国戏剧史作了大致准确的历时性考述。而其局限，就在于他对共时性材料的缺乏认识和对表演艺术的相对漠视。

王国维说：“古剧者，非尽纯正之剧。”在谈及《兰陵王》、《踏谣娘》等剧目时他又说：“顾其事至简，与其谓之戏，不若谓之舞之为当也。”这里的表述有问题，即便是不纯正、不成熟的剧也是剧，不是舞。不过，“其事至简”的说法，则与亚里士多德悲剧定义中的“有一定长度”相合。在谈到宋杂剧、金院本时，王氏说：“然宋金演剧之结构，虽略如上，而其本则无一存，故当日已有代言体之戏曲否，已不可知。”他又说：“元杂剧于科白中叙事，而曲文全为代言。虽宋金时或当已有代言体之戏曲，而就现存者言之，则断自元剧始，不可谓非戏曲上之一大进步也。此二者之进步，一属形式，一属材质，二者兼备，而后我中国之真戏曲出焉。”王氏当时未及目睹《张协状元》等早期南戏剧本，能够作出这样的判断，堪称卓识。此处所谓“形式”，指的就是“科白中叙事”，与“以歌舞演故事”相吻合；所谓“材质”，就是指代言体的曲文，即剧本。在王国维看来，用曲（剧本）来上演有一定长度的故事，便是“真戏曲”亦即“真戏剧”，也就是通常所说的成熟的戏剧。

显然，《宋元戏曲史》致力于从纵向历时性地描述宋元及以前戏剧发展、成熟的历史。因此，我们认为，“真戏剧必与戏曲相表里”这一提法以两种不同的戏剧形态为依据，大致准确地划分出了我国戏剧发展的两个阶段，贯穿了一条“史”的观念与“史”的线索。当然，严格说来，还应当补充：从纵的方面讲，中国戏剧源于巫和巫术，到汉代已经形成以角色扮演为特征的戏剧，宋元则全面臻于成熟和定型。这样，《东海黄公》、《兰陵王》、《踏谣娘》等古剧的性质也就不难认定。

前文提到，李啸仓等三人基本认同王国维的意见，他们在文中提出：宋代歌舞、杂剧，乃至《东海黄公》等，“只能是‘猿人’”^③。受其启发，我们把汉代以前萌芽期的前戏

① 陈多《戏史何以需辨》，《戏史辨》第一辑，第8页。

② 参陈多、谢明《先秦古剧考略》，《戏剧艺术》1978年第2期。

③ 李啸仓、余从、赵斐《谈关于中国戏曲史研究的几个问题》。下文引李啸仓等人文出处相同，不再注出。

剧形态比做“类人猿”，把汉代以后扮演故事的小戏比做“婴孩”，把宋元南戏、宋金杂剧比做“成人”，借以澄清中国戏剧史研究中一些有代表性的模糊认识。

李啸仓等人注意到了“类人猿”与“人”的区别，却忽略了“婴孩”与“成人”的区别。他们认为“南戏是可以被看做我国戏曲形成的开始的”，又以为南戏“是一种比较成熟的戏曲样式”。把“形成”与“成熟”相混，是李氏等三人与王国维的最大不同。按照这个说法，我国戏剧一“形成”就“成熟”。这显然是不合逻辑的。欧阳予倩犯了相近的毛病，他说：“中国戏剧产生的年代是比较晚的，到宋朝的杂剧和南戏，戏剧才有比较完整的形式。”^①同样是一“产生”就有了“完整的形式”。这种概念使用上的随意性，直到20世纪80年代以后依然存在，乃至造成了“关公战秦琼”式的混乱。据此可以判断，前文所引欧阳氏为戏剧所定下的几个条件，是成熟戏剧样式的标准，亦即“成人”的标准，用不到“婴孩”身上。

周贻白因出版《中国戏曲发展史纲要》而受到任中敏的责难，但他以往的著作，标题大都称“戏剧”而不称“戏曲”。他的论文《中国戏剧的起源和发展》与任氏批评王国维的文章同时发表，文中说：“戏剧的本质如果是为了表达某项意义而装扮人物来作一种故事表演，则远在两汉时代的民间，已早具有‘东海黄公’这个基础。”《东海黄公》是“中国戏剧形成的起点”。然而他又说：“中国戏剧的产生，应当是以此（指《东海黄公》）作为起源。”^②这显然是把“形成”和“起源”搞混了，也就是未能将“类人猿”与“婴孩”加以区分。

相比之下，任中敏则是把“类人猿”、“婴孩”与“成人”看成完全同样的东西，所以才会把戏剧的外延界定得过于宽泛。照我们看来，并非所有“角色扮演”都是戏剧。世间的角色扮演行为可分为五类，即自然角色扮演、社会角色扮演、游戏角色扮演、仪式角色扮演和戏剧角色扮演。《优孟衣冠》中优孟假扮孙叔敖的行为从本质上看属于社会角色扮演，他欺骗的不是观众，而是另一个社会角色楚王。这样的事情每天都在发生，例如侦察兵假扮“鬼子”深入敌后，小偷冒充警察进行行窃等等，都不是戏剧。^③

需要强调，所谓“类人猿”、“婴孩”与“成人”的界定，只能基于今人的戏剧观念和戏剧标准。闻一多曾经提出，两千年前楚人欣赏《九歌》“是在祭坛前观剧——一种雏形的歌舞剧”^④。我们则认为，在缺乏证据的情况下，毋宁把楚国的《九歌》表演看成是一种仪式性的角色扮演行为，还不能算是戏剧。

下面要讨论的问题是，既然没有剧本可以有戏剧，那么为什么说直到有了剧本，中

① 欧阳予倩《怎样才是戏剧》。

② 周贻白《中国戏剧的起源和发展》，《戏剧论丛》1957年第一辑。

③ 关于五种角色扮演行为的分析，详参康保成《试论戏剧的本质与中国戏曲的特色》，《古代文学研究集刊》，南方出版社1999年版。

④ 闻一多《九歌古歌舞剧悬解》，《闻一多全集》（一），上海开明书店民国三十七年版，第277页。

国戏剧才成熟了呢？已故戏剧史家陈多对这个问题质疑最多。^①

关于剧本与戏剧的关系，中外古今许多戏剧理论家、实践家都进行过探讨。有两个众所周知的重要命题，其一是“剧本为一剧之本”，其二是“角色扮演是戏剧的灵魂”。表面看来，这两个命题相互矛盾，形成了一对悖论。而我们认为，这一“悖论”可以用戏剧发展的阶段性予以解释。简言之，剧本不是戏剧形成的必要条件，但成熟的戏剧一般都离不开剧本。亚里士多德的戏剧理论存于他的《诗学》中，最能说明古希腊戏剧对于文学的依赖关系。诞生于公元1世纪前后的印度梵剧也有剧本。中国文化的特质，规定剧本——即“曲”——在戏剧从形成到成熟的过程中必然发挥决定性作用。

中国戏剧从汉代初步形成，经历了长时间的发展，都未能走出即兴演出滑稽小戏的阶段。到宋金之交，民间俗曲完成了向文人曲的过渡，新兴的曲开始登上历史舞台。曲与词相比，除平仄、押韵更自由外，便是另有套数。套数比之小令，衬字添加更普遍，白话、散文化的倾向明显，又擅于叙事，最适合插入宾白与“戏”结合歌唱。于是，“戏”终于找到了最合适的载体。“戏”与“曲”的结合，诞生出了一个“混血儿”——戏曲。从此，中国戏剧宣告定型，世界戏剧宝库增添了一个新品种。

“曲”——即剧本——在元杂剧中的重要地位，造成了多方面的结果，首先就是戏剧的被理解与被认同。

本来，曲较词更为俚俗，社会地位也更低。但它仍旧是抒情性质的韵文，本质上是诗、词的变体。诗变而为词，词变而为曲。这个看法，胡应麟、王世贞、臧晋叔、李玉、王国维等许多人都讲过。因此，曲也可以向上攀附，明明是南曲北曲，却偏偏要称为南词北词。于是，元初一些名公，如刘秉忠、杜仁杰、杨果、姚燧、卢挚、冯子振、贯云石等，欣然入于曲家而不以为耻。于是，曲在当时一些文人眼里，直可与诗文并重。元周德清《中原音韵序》称：

乐府之盛，之备，之难，莫如今时。其盛，则自搢绅及闾阎歌咏者众。其备，则自关、郑、白、马一新制作，韵共守自然之音，字能通天下之语，字畅语俊，韵促音调；观其所述，曰忠，曰孝，有补于世。其难，则有六字三韵，“忽听、一声、猛惊”是也。^②

“忽听一声猛惊”乃《西厢记》中语。可见，正是因为有了关、郑、白、马等一批作家，正是因为有了《西厢记》这样优秀的作品，戏剧才前所未有地受到“自搢绅及闾阎歌咏者”的共同尊崇。这既是戏剧成熟的条件，也是戏剧成熟的标志。

从戏剧形态上讲，剧本的出现，终于使我国戏剧摆脱情节“至简”和难以重复上演的即兴演出阶段。明末王骥德《曲律》指出：

古之优人，第以谐谑滑稽供人主喜笑，未有并曲与白而歌舞登场如今之戏子

① 参陈多《戏剧形成期研究方法的点滴思考》，《剧史新说》，台北学海出版社1994年版，第4—32页。又见《戏史何以需辨》。

② 周德清《中原音韵》，《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1959年版，第175页。本文引《中国古典戏曲论著集成》均用同一版本。

者;又皆优人自造科套,非如今日习现成本子,俟主人拣择,而日日此伎俩也。……即金章宗时,董解元所为《西厢记》,亦第是一人倚弦索以唱,而间以说白。至元而始有剧戏,如今之所搬演者是。^①

此处的“剧戏”即我们所说的“戏剧”,“习现成本子”,“俟主人拣择,而日日此伎俩”者,即按照剧本排练演出也。此外末(生)、旦、净、杂脚色体系的定型,也是通过剧本得以体现的。宋元戏曲脚色的基本定型是我国戏剧成熟的重要标志之一,它反映出戏班规模加大、剧中人物增多及剧情的复杂化,与“以谐谑滑稽供人主喜笑”的“优人自造科套”的小戏相比,一为“形成”,一为“成熟”,二者判然有别。

剧本——即曲,不仅在催化我国戏剧成熟的过程中起了决定性的作用,而且还规定了它未来的发展路向。本来,在宋元之前的诸种戏剧中,科白戏较之歌舞戏要多。而“真戏剧”——戏曲——的出现,使中国戏剧没有选择形式上更简单的科白戏,而走上诗韵俱全的戏曲的道路,话剧只能靠“进口”。

当然,皮黄兴起之后,随着“戏”的成分加大,“角儿制”形成,剧本的作用逐渐被削弱。但这并不能抹杀剧本当年所起过的核心作用。而在20世纪以来的西方戏剧中,以往被视为不可或缺故事情节、人物对白、性格特征、矛盾冲突等,统统被淡化或被异化,甚至剧本、剧作家都成了可有可无的东西。这是进入后戏剧时代的一种“返祖”现象,不在我们的讨论之列。

三

如上所述,《宋元戏曲史》的缺陷并不在于滥用“戏曲”,排斥“古剧”,而在于对表演艺术的相对漠视和对历史进程中的共时性缺乏认识。欧阳予倩《中国戏曲研究资料初辑序言》指出:

以前研究戏曲史的几乎都只注重文字资料,很少关注演出,所以就不够全面。

他们多半是关起门来翻书本,很少联系着各剧种的表演和音乐来进行研究;尤其难于结合演出,结合观众,获得比较准确的结论。^②

本文作于1954年,可看成是对王国维最早的不指名的批评。

其后的五十多年中,除了以往的作家作品研究、戏曲文献研究之外,宋元之前的古剧研究,近代以来的地方剧种研究,戏曲声腔和音乐研究,少数民族戏剧研究,戏曲文物与剧场史研究,戏曲民俗研究,古典戏剧学与戏剧理论研究,古代表演导演研究,优伶与戏班史研究,戏剧观众学研究,戏剧脸谱与化妆服饰研究,傩戏、目连戏、皮影戏、傀儡戏研究……都被纳入到中国戏剧史的研究范围之内,不但弥补了《宋元戏曲史》的欠缺,也大大拓宽了任中敏先生所描述的中国戏剧史的外延。

① 王骥德《曲律·杂论》第三十九,《中国古典戏曲论著集成》(四),第150页。

② 欧阳予倩《中国戏曲研究资料初辑序言》,中国戏剧出版社1957年版,序言第1页,文末署“1954年7月”。

需要指出的是：中国戏剧史本应包括话剧在内。早在1933年，吴梅的高足卢冀野撰《中国戏剧概论》一书，其第十二章为《话剧之输入》。五年后，徐慕云的《中国戏剧史》在卷二《各地、各类剧曲史》第十一章列《话剧》。然而这一情况后来起了变化。《中国大百科全书》将中国话剧与外国戏剧一起分在《戏剧》卷，另立《戏曲曲艺》卷谈戏曲。《戏剧》卷前《戏剧》一文云：

在现代中国，“戏剧”一词有两种含义：狭义专指以古希腊悲剧和喜剧为开端，在欧洲各国发展起来继而在世界广泛流行的舞台演出形式，英文为 drama，中国又称之为“话剧”；广义还包括东方一些国家、民族的传统舞台演出形式，诸如中国的戏曲、日本的歌舞伎、印度的古典戏剧、朝鲜的唱剧等等。^①

按照这一界定，狭义的“戏剧”不包括戏曲，这本来就是有问题的。而实际上正如陈多所指出的：在许多人的观念里，“不仅‘狭义’的‘戏剧’是指话剧，‘广义’的‘戏剧’也仍然只是指话剧……只有话剧才有资格被称为‘戏剧’”。^②于是，“‘戏剧’几乎成为话剧的独有名称，许多煌煌通论中国戏剧的著作可以对戏曲只字不提”^③。

陈氏已经分析过造成这一状况的原因，此处只是想说，我们似乎多少能够明白，20世纪80年代以后出版的那几部戏剧史著作，何以都以“中国戏曲史”为题了，因为它们都没有包括话剧。而一部完整的中国戏剧史著作，理应包括话剧在内。换言之，中国戏剧史的研究，应当包括话剧史的内容。其实，没有话剧也并不妨碍称“戏剧”。从逻辑上讲，种概念包括属概念，白马、黑马、红马都是马。从中国戏剧史的实际看，一部缺少话剧的戏剧史固然有欠缺（若只研究古代则无问题），而缺少戏曲的戏剧史则是不可思议的。

总之，既然“戏曲”是“戏剧”的一部分，既然我国存在着不属于戏曲的古剧、话剧等其他戏剧形态，既然我们的研究对象如此庞大而繁杂，那么，“中国戏剧史”的称谓当然更符合学理也更符合实际。以此来看，任中敏的两次发难均为完善我国的戏剧理论作出了贡献，只不过以王国维为靶子却是多少瞄错了目标。当然，“戏曲”即使不是“中国传统戏剧文化的通称”，也是其中最具有代表性的一部分。另从约定俗成的惯性定律来看，这一称谓也难以取消。所以，在正确把握种、属概念的关系，不造成逻辑混乱的前提下，“戏曲”这一概念依然可以使用。^④

通过对学术史的回顾和我们的分析，可以明确以下几点：（1）“戏剧”是演员装扮角色当众表演故事的艺术形式。（2）中国戏剧史是中国戏剧发生、发展并逐步成熟的历史。从历时性的角度看，中国戏剧史可以分为汉代以前的萌芽期，由汉至宋的形成期和宋代以后的成熟期；从共时的层面看，“类人猿”、“婴孩”、“成人”等不同形态，还广

① 《中国大百科全书·戏剧卷》，中国大百科全书出版社1989年版，《前言》第1页。

② 陈多《从看不懂“戏剧戏曲学”说起》，《戏剧艺术》2004年第4期。

③ 刘桢《20世纪中国戏剧学批判》，《民族艺术》1997年第1期。

④ 陈多指出，作为学科名称的“戏剧戏曲学”犯了逻辑错误，不科学。参陈多《从看不懂“戏剧戏曲学”说起》。所论极是，应当引起有关方面的重视。

泛存在于当下不同区域与族群当中,可以“观今而知古”。(3)剧本不是戏剧有无的标志,但却是区分戏剧是否成熟的标志。(4)中国戏剧史的研究范围极其广泛,戏剧的历史由历史上的戏剧组成,它涵盖了我国各民族、各历史阶段中的各种戏剧形态。(5)“戏曲”是我国最有代表性的一种戏剧形态,但以“戏曲”代指我国戏剧时应谨慎,万毋造成逻辑混乱。

以2001年昆曲进入“人类非物质文化遗产代表作名录”为标志,中国戏剧史的研究翻开了新的一页。在今天,任何一个民族的优秀文化遗产,都已经成为全人类的共同财富。新的国际潮流和学术背景,要求我们以更宽广的视野、更开放的心态、更科学的态度、更严谨的学风,对中国戏剧史进行全方位的、立体的研究。在21世纪,中国戏剧史研究可能获得比其他学科更大的突破,王国维等前辈所开创的中国戏剧史研究,一定能迎来更加辉煌的明天。

20 世纪发现戏曲文献的主体价值与核心意义

西北师范大学文学院 李占鹏

在 20 世纪中国学术史上,戏曲文献的持续大量发现曾经造成一定的轰动效应,致使不少耆宿时贤频频驻足凝眸,堪称奇景壮观。20 世纪是中国戏曲文献整理和研究取得卓越进步和辉煌成就的百年,也是中国戏曲文献发现创获至为丰赡的百年。20 世纪发现戏曲文献不仅为中国戏曲提供了弥足珍贵的阅读文本,而且开辟了前所未有的整理、研究领域,对保护和传承中国古代文化遗产作出了巨大贡献。从百年发现看,每种戏曲文献的面世年代都难以预测,无法提前揆度,它们的出现虽乍冷乍热,忽疏忽密,既不均衡,又无规律,却断断续续地贯穿着 20 世纪的整个历程。它们大多数初见于海内外经营图书的店肆摊铺和酷爱文艺的家族村落,也有一部分来源于我国地下的考古发掘,还有一部分庋藏于世界一些国家及地区久负盛誉抑或不甚知名的各类图书馆^①。20 世纪发现戏曲文献的历史沿革连贯,地域分布辽阔^②;类型构成明晰,特征表现颖异^③,尤为可贵的是,它们的主体价值既古朴又宏富,核心意义既广泛又深远。全面考察、具体分析 20 世纪发现戏曲文献的主体价值与核心意义,对深入了解和准确认识 20 世纪发现戏曲文献的状况、范畴、性质以及中国戏曲文化的形成、发展、演变无疑具有不可或缺的导引功能与难以替代的实证作用。

20 世纪发现戏曲文献的主体价值大致可以概括为五个方面。

第一,数以千计的初写原刻。20 世纪发现戏曲文献拥有数量浩繁、风貌质朴的最早写本或刻本。它们或仿祖本缮抄,或依手稿镌刻,虽简陋粗拙,甚至漫漶断烂,却属初写原刻,看似颓册败页,实乃稀世珍宝。像《永乐大典戏文三种》今虽“可惜见不到原书”^④,所存乃据原书仿录,却“未经后人篡改,保存了戏文的本来面目,是研究宋元南戏极为珍贵的史料”^⑤;《元刊杂剧三十种》为今存唯一元代当世刊行的杂剧集,“虽出坊间,多讹别之字,而元剧之真面目,独赖以是见,诚可谓惊人秘笈”^⑥;《脉望馆钞校本古今杂剧》纂辑元明杂剧 242 种,其中钞本 173 种,刻本 69 种,堪称元明杂剧之大国,

① 李占鹏《20 世纪发现戏曲文献的文化特征》,《光明日报》2006 年 12 月 1 日。

② 李占鹏《20 世纪发现戏曲文献的历史沿革与地域分布》,《西北师范大学学报》2008 年第 5 期。

③ 李占鹏《20 世纪发现戏曲文献的主要类型与基本特征》,《社会科学辑刊》2008 年第 6 期。

④ 钱南扬《永乐大典戏文三种校注前言》,《永乐大典戏文三种校注》,中华书局 1979 年版。

⑤ 钱南扬撰“永乐大典戏文三种”条目,《中国大百科全书·戏曲曲艺》,中国大百科全书出版社 1983 年版。

⑥ 王国维《元刊杂剧三十种序录》,《王国维遗书》第三册,上海书店 1983 年版。

虽全非初写原刻,然“几乎每种都是可惊奇的发现”^①，“价值实远在寻常宋元本之上”^②，它的突现“最煊赫”，是“整个中国戏曲发现史上一件大事”^③；清升平署自设立迄解体“计近有二百年之历史，所自编与所尝演之戏，又不下数千种，开旷代未有之局，创千古罕睹之事”^④，这些剧本都是工笔正楷，绝大多数以原创格局传存至今，实为“近代戏曲史中重要资料”^⑤；《车王府曲本》今存剧本几近千种，虽系行草书体，却未失初写韵致，“这批曲本不仅为我们提供了清代由盛而衰阶段的民情、风俗、宗教信仰、民族关系等方面的第一手资料”，“又为本民族几千年的历史文化作了一次总结”^⑥，“它所包含的文献价值可与全唐诗、全宋词媲美，它的发现，可与安阳甲骨文、敦煌文书并提”，“足可填补‘乱弹’阶段剧目的空白”^⑦。而《西游记》杂剧、明宣德抄本《刘希必金钗记》、成化刻本《白兔记》、嘉靖抄本《蔡伯皆》、潮州戏文五种（《荔镜记》《颜臣》《荔枝记》《金花女大全》《苏六娘》）、清道咸时期青阳腔戏曲民间抄本四种（《三元记》《黄金印》《涌泉记》《陈可忠》）诸戏曲作品单行本，与以《盛世新声》、《风月锦囊》、《词林一枝》、《乐府玉树英》、《满天春》、《乐府红珊》为代表的戏曲作品选集，以天一阁蓝格写本《正续录鬼簿》、《南词引正》、《南曲九宫正始》、《霜崖曲话》、《今乐考证》为代表的戏曲理论著作^⑧，或抄或刻，都无不保留着面世之初的朴素和质实。它们的发现为中国古典戏曲研究提供了数以千计的珍稀剧本，丰富了现存中国古典戏曲作品的种类和内涵，改变了20世纪以前中国古典戏曲作品流传的萧条和沉寂之状况。更为可喜的是，它们能使后世随意浏览许多前贤从未涉猎过的诸多戏曲作品的最早文本。

第二，世所罕见的孤本秘籍。20世纪发现戏曲文献包罗装帧别致、行款卓异的众多特殊版本。它们或裱辑于总集，或付梓以单行，都独一无二，为世稀有，是迄今为止孑然传世的唯一典籍，欲考察、阐释某类戏剧样式固非它们莫属。像《永乐大典戏文三种》就是后世认识宋元南戏必须首先接触的三个孤本，而《张协状元》还是“今存最早的南戏剧本”^⑨。《元刊杂剧三十种》有十四种为海内孤本，其“劲切雄丽，足为绝唱，元人本色于斯可窥”^⑩的价值自不待言，即使非孤本的十六种也为更充分地扩大元刊杂剧的社会影响起到了无与伦比的促进作用。《风月锦囊》四百余年来一直秘藏西班牙，鲜

① 郑振铎《脉望馆钞校本古今杂剧跋》，《文学集林》1939年第11期。

② 傅惜华《也是园所藏珍本元明杂剧之发见》，《朔风》1938年第12期、1939年第1期。

③ 叶德均《十年来中国戏曲小说的发现》，《东方杂志》1947年4月15日。

④ 王芷章《清升平署志略引论》，《清升平署志略》，国立北平研究院史学研究会1937年版。

⑤ 袁同礼《国立北平图书馆善本书目乙编序》，《国立北平图书馆善本书目乙编》，国立北平图书馆1935年版。

⑥ 王季思《足可填补“乱弹”阶段剧目的空白》，《石印清蒙古车王府曲本》，北京古籍出版社1991年版。

⑦ 王季思《足可填补“乱弹”阶段剧目的空白》。

⑧ 李占鹏《20世纪发现戏曲文献的主要类型与基本特征》，《社会科学辑刊》2008年第6期。

⑨ 金宁芬《南戏研究变迁下编》，天津教育出版社1992年版。

⑩ 狩野直喜《覆元槧古今杂剧三十种序》，《续修四库全书第1760册》，上海古籍出版社2002年版。

为海内所闻知,“系天壤间孤本”,选录“传奇杂剧,亦颇多今已失传者”^①,是“目前所发现的最早戏文选集”^②。俄国汉学家李福清 20 世纪 80 年代初在欧洲发现的《海外孤本晚明戏剧选集三种》,为《善本戏曲丛刊》所失收,乃名副其实的孤本秘籍,“虽都残缺不全,却收录了不少失传的佚剧与佚出,它们都是值得珍视的文献”^③。清以前行世的元代《西游记》杂剧今仅存明万历刻本,后世版本皆据此抄刻而来,它是“现存最早的这一题材的戏曲剧本”,“对我们研究西游记故事演变有着重要价值”^④。宣德南戏抄本《刘希必金钗记》出土于广东潮州西山溪明墓,今已无别本存世,是“我国目前所见最早的戏文写本”^⑤,也是“迄今见到的最古老演出剧本”^⑥。《远山堂曲品剧品》“湮沉了三百年”后方“重见天日”^⑦,实属秘籍,从未见于著录,它“不仅丰富了明代传奇、杂剧的数量,也提供了明代戏曲史上一些重要资料”^⑧。《南曲九宫正始》“前后共历二十四年,易稿九次,方始成之”^⑨,虽为曲谱之伟著,然亦系孤本,它“保存了一百多种‘元传奇’,其中三分之二是近人辑佚所未及的”^⑩。其他如《脉望馆钞校本古今杂剧》、《清升平署戏曲文献》、《车王府曲本》、《吐鲁番梵文戏剧残卷三种》诸戏曲作品集以及《盛世新声》、明成化刻本《白兔记》、天一阁蓝格写本《正续录鬼簿》所代表的戏曲作品选集、单行本和理论著作,或全部或部分地以孤本秘籍的身份,填补了中国古典戏曲领域的许多空白,为戏曲校勘提供了一种毋庸置疑的确凿文本。中国古典戏曲绝大多数作品只有孤本独刊,重刻再版十分匮乏,这在很大程度上限制了读者对版本价值的敏锐判断和允当鉴定。

第三,难得寓目的散编逸篇。20 世纪发现戏曲文献蕴蓄著著于经史、载诸百家的大量珍贵资料。它们或为片言只语,或为遗文佚曲,没有通例准则,不分巨细宏丽,然其实用价值庶可与原稿孤本不相轩轻甚或略高稍强,尤为不同寻常的是它们作为戏曲资料皆属首次征引和最先披露。像录于《宋书·乐志》卷二十二之《公莫舞》,虽长期隐而未显,却似吉光瑞霓,令人珍视,它是“我国戏剧的祖型”,在中国戏曲发展史上,“具有重要的价值”^⑪;《唐戏弄》稽考了以《踏摇娘》、《西凉伎》与《侮李元谅》、《三教论衡》

① 戴望舒《西班牙爱斯高里亚尔静院所藏中国小说、戏曲》,《吴晓铃小说戏曲论集》,作家出版社 1958 年版。

② 彭飞,朱建明《海外戏曲孤本风月锦囊的新发现》,《上海艺术家》1988 年第 2 期。

③ 李福清《海外孤本晚明戏剧选集三种序言》,《海外孤本晚明戏剧选集三种》,上海古籍出版社 1993 年版。

④ 李修生《元杂剧史第六章余论》,江苏古籍出版社 1996 年版。

⑤ 饶宗颐《明本潮州戏文说略》,《明本潮州戏文五种》,广东人民出版社 1985 年版。

⑥ 林淳均,陈历明《潮剧剧目汇考(中)·刘希必金钗记》,广东人民出版社 1999 年版。

⑦ 黄裳《远山堂明曲品剧品校录后记》,《远山堂曲品剧品校录》,上海出版公司 1955 年版。

⑧ 叶德均《祁氏曲品剧品补校后记》,《戏曲小说丛考》,中华书局 1979 年版。

⑨ 钮少雅《南曲九宫正始序》,《续修四库全书第 1750 册》,上海古籍出版社 2002 年版。

⑩ 冯沅君《南戏拾遗序例》,《南戏拾遗》,燕京学社 1936 年版。

⑪ 杨公骥《西汉歌舞剧巾舞公莫舞的句读和研究》,《中华文史论丛》1986 年第 1 期。

为代表的数十种歌舞类戏和说白类剧,其旁征博引、搜罗剔抉之深广,至今仍无人出其右,因为这些剧目而穷极古籍的材料,“每每倾筐倒篋,竭情尽致,没有遮拦”,更为独家采撷,“它的轮廓是已够圆满的了”^①;《方志著录元明清曲家传略》仅新增往昔未见著录的戏曲家就达一百二十四人,而新增未为人知的剧目亦达五十余种,这完全是新发现,它“对于深入研究元明清三代戏曲,也有许多值得参考的新材料”^②;尤使人眼界大开的是《明清戏曲家考略》、《明清戏曲家考略续编》、《明清戏曲家考略三编》,这三部著作带有拓荒性,它们大规模地辑录了流落在美国国会图书馆的全部戏曲文献史料,国内于其不仅未见著录,而且一无所知,“综观前后三编,作者有一种‘一以贯之’的精神”,“那就是始终坚持掌握第一手资料”^③;近年问世的《晚清民国传奇杂剧考索》著录新见晚清民国传奇杂剧三十一一种,稀见晚清民国传奇十四种,“披露了新的晚清民国传奇杂剧剧本文献和相关戏曲史实,提供了丰富的第一手资料”^④。而很琐屑却颇关键的资料更是不绝如缕,像说“戏场”一词最早见于东汉翻译佛典《修行本起经》卷上“试艺品”^⑤,说“瓦舍”一词最早出自前秦翻译佛典《鼻奈耶》卷四^⑥,说“杂剧”一词最早见于唐初翻译佛典《量处轻重仪本》卷一“杂剧戏具”^⑦,说“戏曲”一词最早出自南宋刘埙《水云村稿·词人吴用章传》^⑧,若凿凿金石,为荦荦端绪,具有发凡起例、追本溯源的嚆矢作用。《20世纪戏曲文物的发现与曲学研究》、《山西神庙剧场考》在考察戏曲文物的同时,也著录了许多新的戏曲文献史料。其他如《说剧》、《优语集》、《宋元戏曲史》、《宋金杂剧考》、《清代戏曲史》、《元明清三代禁毁小说戏曲史料》在戏曲文献资料的搜集、钩稽、寻访、考索方面都成绩斐然,为中国古典戏曲研究提供了大量新的第一手资料。

第四,绝无仅有的装扮排场。20世纪发现戏曲文献附丽着角色表演、舞台调控的各种真实信息。它们或径直简化省略,或额外增补添加,前者往往干脆被忽视,后者虽多所瞻顾,但观照仍嫌寂冷,尽管如此,却都为中国古代戏曲已失去光和影的舞台演出保留了无数珍奇的原始资讯。像《永乐大典戏文三种》之一《张协状元》“许多地方还可以看到早期南戏融合各种伎艺未化的痕迹”,不仅“保存了诸宫调、宋杂剧等演出的片断”,而且“对我们了解早期南戏的剧本创作、演出形式并借以探索南戏形成的艺术渊源和对后世戏剧的影响”极有实证价值^⑨;《元刊杂剧三十种》大部分剧本之唱词较明

① 王悠然《唐戏弄序》,任半塘《唐戏弄》,上海古籍出版社2006年版。

② 赵景深《方志著录元明清曲家传略序》,赵景深,张增元《方志著录元明清曲家传略》,中华书局1987年版。

③ 陆萼庭《明清戏曲家考略三编序》,邓长风《明清戏曲家考略三编》,上海古籍出版社1999年版。

④ 左鹏军《晚清民国传奇杂剧考索引言》,《晚清民国传奇杂剧考索》,人民文学出版社2005年版。

⑤ 康保成《中国古代戏剧形态与佛教》第一章,东方出版中心2004年版。

⑥ 康保成《中国古代戏剧形态与佛教》第一章。

⑦ 刘晓明《杂剧形成史》第一章,中华书局2007年版。

⑧ 洛地《一条极珍贵的戏曲资料的发现》,《艺术研究》1989年第11期。

⑨ 金宁芬《南戏研究变迁下编》,天津教育出版社1992年版。

刊本诸剧本集为多,宾白较明刊本诸剧本集为少,甚至少数剧本只存唱词而宾白全缺,遂衍生出元杂剧“宾白则演剧时伶人自为之”^①，“初时止有填词，其介、白之文，未必不系后来添设”^②的推断，它的宾白的简化省略对探讨元杂剧的实际演出情形无疑颇具认知价值；《脉望馆钞校本古今杂剧》有 102 种抄自内府或以内府本校勘的剧本缀附了闯关，详细开列每折戏的登场人物及其穿戴衣冠、髻口与所执砌末，数量之多，名目之细，就杂剧演出资料著录言实在无与颉颃，它“是迄今发现的最早的比较系统的戏曲服饰史料”，对“研究戏曲舞台美术的历史演变”，很有参考价值^③；《清升平署戏曲文献》的发现使一向甚为神秘的清代宫廷演剧大白于天下，它的最重要的价值在于相当完好地保存了宫廷戏演出的翔实资料，机构沿革、制度废立、剧目编排、舞台表演，举凡与戏曲演出相关者都有清晰具体的档案记载，卷帙之繁，规模之巨，为世所罕见，使“近百年来戏曲之流变，名伶之替代，宫廷起居之大略、朝贺册封以及婚丧之大典，皆可于此征之”^④；《车王府曲本》几乎皆为皮黄戏演出的脚本，既有记录戏班艺人现场演出的“全串贯”，也有导演为掌握剧情而随手使用的“总讲本”，不仅标注脚色、唱词、说白，而且附载音乐、布景、动作、表情以及相关舞台提示，虽因带有草稿性质而甚显凌乱，却非常方便实用，真实可信，它是一个出现在特定历史时期的文化艺术资料库，“为研究说唱艺术史、戏曲表演史、汉语演变史、清代政治文化史以及民俗民情、宗教信仰、民族关系”^⑤，极有征引价值。而明成化刻本《白兔记》、明本潮州戏文五种、青阳腔民间抄本四种诸单行本，《南词引正》、《鸾啸小品》、《南曲九宫正始》、《寒山堂曲谱》、《今乐考证》诸戏曲理论著作，以《清代燕都梨园史料》为代表的戏曲文献史料都蕴蓄着极其丰富的古典戏曲演出资料。若将这些资料认真加以整理归纳，中国古代演剧史肯定会以饱满充实替代单薄干瘪而傲立于世人眼前。

第五，鲜为人知的藏迁轨迹。20 世纪发现戏曲文献具有机遇迥异的度置经历与遭际离奇的流转过过程。它们或厕身于神州中土，或寄迹于别国异域，显现，隐没，再显现，再隐没，此起彼伏，循环往复，自问世迄被发现，无论沉潜浮露，曾都屡遭劫难，历经漂泊。像《永乐大典戏文三种》竟惊见于英国伦敦“一小古玩肆”^⑥，斥资璧购暂存“天津某银行保险库”，抗战胜利复“不知下落”^⑦，幸赖仿抄得以衍传；《元刊杂剧三十种》经李开先、何煌、黄丕烈收藏，因“有人从吴门购回”^⑧而不幸流落日本，罗振玉、王国维在东京发现它并将其公布于世，今国内所见乃据日藏影印；《脉望馆钞校本古今杂剧》

① 臧懋循《元曲选序》，《元曲选》，中华书局 1958 年版。

② 李渔《闲情偶寄·词曲部·宾白》，《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社 1959 年版。

③ 龚和德《脉望馆钞校本古今杂剧·闯关》，《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》，中国大百科全书出版社 1983 年版。

④ 朱希祖《整理升平署档案记》，《燕京学报》1931 年第 10 期。

⑤ 刘烈茂《论车王府曲本的文献价值》，刘烈茂，郭精锐《车王府曲本研究》，广东人民出版社 2000 年版。

⑥ 叶恭绰《永乐大典戏文三种题识》，《永乐大典戏文三种》，北平古今小品书籍印行会 1931 年版。

⑦ 钱南扬《永乐大典戏文三种校注前言》。

⑧ 狩野直喜《覆元槧古今杂剧三十种序》。

更为蹇舛,先后经赵琦美、董其昌、钱谦益、钱曾、季振宜、何煌、黄丕烈、汪士钟、赵宗建、丁祖荫、孙伯渊多人之手,最终被郑振铎发现于抗战正酣的上海^①;《清升平署戏曲文献》原本善藏京城,却因宣统溥仪被废黜,而“惟升平署在宫城外,故其太监得私以档案及戏曲稿件,售于小书铺”^②,如此复散复聚,旋失旋得,由于散佚和发现之间为时较短,遭受磨难尚少;《车王府曲本》为“清末北京蒙古族车王府钞本”^③,它的藏迁亦甚为典型,今一部分收藏于大陆,一部分保存在台湾,一部分流落于日本,而其缩微胶卷还远藏在美国、英国,所经人事尤为扰攘^④;颇具传奇色彩的《风月锦囊》明穆宗隆庆六年(1572)就被传教士转呈西班牙国王,秘藏于“爱斯高里亚尔静院”^⑤(今埃斯科里亚尔的圣·劳伦佐修道院),直至20世纪中后叶方通显于世,封存境外长达四百余年之久,原物虽无望返还,但影印本已发行国内外;《词林一枝》、《八能奏锦》、《玉谷新簧》、《摘锦奇音》、《乐府南音》、《玄雪谱》、《大明春》七种,“幸赖日本内阁、尊经阁两文库保存至今”^⑥,它们在境内究竟何以亡逸,又何以为人收藏,今均无确切史料;而发现于丹麦哥本哈根的《乐府玉树英》、《乐府万象新》,发现于奥地利维也纳的《大明天下春》,发现于英国剑桥大学的《满天春》、《钰妍丽锦》,发现于德国萨克森州的《百花赛锦》,以及如今仍珍藏在英国大英博物馆的《乐府红珊》、牛津 Bodleian 图书馆的《乐府菁华》、牛津大学的《乐府歌舞台》,庶几全是“作为古文物被人带到欧洲”^⑦,可谓藏迁国度最遥远的戏曲选集;《远山堂曲品》、《远山堂剧品》、《南曲九宫正始》、《寒山堂曲谱》、《霜崖曲话》诸戏曲理论集虽俱发现于国内,较少经受劫难,但待真正公开流传,已是历尽沧桑;至于《西游记》杂剧、《明本潮州戏文五种》诸戏曲单行本也都拥有各自甚为奇特的藏迁历程。20世纪发现戏曲文献的藏迁轨迹不仅给戏曲文本的世代传承提供了坚实的资料依据,也为古典戏曲跨越国门、传留境外提供了早期中外文化互相交流的有力证明。这对重新审视、评价中国古典戏曲的历史地位和世界影响很有支撑作用。

20世纪发现戏曲文献的核心意义也大致可以归纳为五个方面。

第一,恢复戏曲历史风貌。20世纪前的中国古典戏曲尽管创作、表演都出现过繁荣昌盛的景象,但由于剧本抄写、刻印的随意性、单一性,使发行、流传的持续性、普遍性受到极大限制,再加之收藏家秘不示人的痼癖作祟,它的历史风貌不啻没有完全真实地展示给世人,而且造成不应发生的断裂和缺失。因为断裂和缺失,我们考察、检视的已不是戏曲历史本身,它或长期虚空,或经后世藻饰。这使我们认识戏曲特定样式

① 郑振铎《脉望馆钞校本古今杂剧跋》,《文学集林》1939年第11期。

② 朱希祖《整理升平署档案记》,《燕京学报》1931年第10期。

③ 雷梦水《车王府钞藏曲本的发现和收藏》,《学林漫录》1984年第9期。

④ 仇江,张小莹《车王府曲本全目及藏本分布》,刘烈茂,郭精锐《车王府曲本研究》。

⑤ 戴望舒《西班牙爱斯高里亚尔静院所藏中国小说、戏曲》。

⑥ 傅芸子《东京观书记·内阁文库读曲续记》,《正仓院考古记·白川集》,辽宁教育出版社2000年版。

⑦ 龙彼得,胡忌《被遗忘的文献》,龙彼得,泉州地方戏曲研究社编《明刊闽南戏曲弦管选本三种》,中国戏剧出版社1995年版。

的视点、准星大幅偏离。像《永乐大典戏文三种》发现以前,尽管南宋戏文萌生众所周知,但其究竟何等模样,只能从“四大南戏”探摄推想,即使确有所获,终属水月镜花;《元刊杂剧三十种》尚未通显前,《元曲选》所收元杂剧的原创性虽也猛遭质疑,然而还没有谁观照元杂剧不将其作为首选。但现在看来,《元曲选》与《元刊杂剧三十种》的差异不仅仅在于形体,更重要的在于精髓,《元刊杂剧三十种》是源,《元曲选》是流,《元刊杂剧三十种》的发现,真正还原了元杂剧的本来面目;《脉望馆钞校本古今杂剧》的发现使元杂剧在明代的衍变,也就是元杂剧的流,除《元曲选》外获取了更为丰富的文本资源,明代元杂剧的历史风貌借此得到了更为臻善的复原,这不能不说是一个出人意表的惊喜;《清升平署戏曲文献》的发现使向来因秘而不宣竟至杜撰清宫演剧史的臆说妄言骤然消解,月令承应、九九大庆、法宫雅奏、朔望承应四大类剧目以及未曾散佚的各类档案对重构清宫演剧史既必要又充分,舍此则别无依傍;皮黄戏史一度有名无实,公婆自说,固执己见,待《车王府曲本》发现,皮黄戏的形制、蕴涵、特征遂昭然若揭,《车王府曲本》是再建皮黄戏史的主体和关键。而以《西游记》杂剧、明本潮州戏文五种、明成化南戏刻本《白兔记》、清道咸时期青阳腔民间抄本四种为代表的戏曲单行本,以《盛世新声》、《词林摘艳》为代表的戏曲选集,以天一阁蓝格写本《正续录鬼簿》、《南词引正》为代表的戏曲理论,以《唐戏弄》、《宋金杂剧考》、《方志著录元明清曲家传略》、《明清戏曲家考略》为代表的戏曲论著的涌现,或整体或局部,或概观或片段,甚至零拆散出、一言半语,都对恢复戏曲历史风貌具有“排难解疑、添砖加瓦”^①的重大作用。

第二,揭示戏曲文献特征。20 世纪发现戏曲文献是中国古典戏曲文献不可分割的组成部分,它们大规模的面世为我们更深刻、透彻地了解和认识中国古典戏曲文献的总体特征提供了最主要的鉴裁实物。中国古典戏曲文献在 20 世纪前虽非强宗但也绝非弱势,然因发行和传播的窄隘滞涩使其为世所知的范围趋于严重萎缩。20 世纪发现戏曲文献不仅再现了中国古典戏曲文献的昔日风光,而且超越了前此发行和传播的窄隘滞涩,以公器毫无遮掩地进入大众视野。从 20 世纪发现戏曲文献看,中国古典戏曲文献还蕴蓄着更令人心仪的个性特征:其一,名目的新潮性。《元刊杂剧三十种》竟有 29 种在剧名前分别冠以“大都新编”、“大都新刊关目的本”、“古杭新刊”、“古杭新刊的本”、“古杭新刊关目的本”、“古杭新刊的本关目”、“古杭新刊关目”、“新刊关目”、“新刊关目全”、“新刊的本”、“新编足本”、“新编关目”、“新编”、“新刊”字样,唯 1 种非是,却更特异,作“新刊的本薛仁贵衣锦还乡关目全”;《风月锦囊》包括三编,甲编称“新刊耀目冠场擢奇风月锦囊正杂两科全集卷之一”,乙编称“新刊摘汇奇妙戏式全家锦囊”,丙编称“新刊摘汇奇妙全家锦囊续编”;还有《新刻京板青阳时调词林一枝》、《新镌精选古今乐府滚调新词玉树英》、《新编全像南北插科忠孝正字刘希必金钗记》,可谓琳琅满目,无奇不有。其二,纂辑的兼容性。《车王府曲本》据今人考证,不仅包罗 993 种

① 陆萼庭《明清戏曲家考略三编序》。

戏曲,而且综括 1017 种曲艺^①;《盛世新声》、《词林摘艳》、《乐府南音》为戏曲、散曲选集,《词林一枝》、《玉谷新簧》、《摘锦奇音》、《大明春》、《乐府玉树英》、《乐府万象新》、《大明天下春》为戏曲、散曲、小曲、时调选集,《钰妍丽锦》、《百花赛锦》则以小令、时调为主,少数曲集还配附着一定数量的插图,像《乐府玉树英》、《乐府万象新》、《大明天下春》,足见曲在明清两代已不限于戏曲、散曲,具有广义性,插图的设置增添了文本的形象性,致使曲集赢得了更多市场。其三,类型的丰富性。以《永乐大典戏文三种》、《元刊杂剧三十种》、《脉望馆钞校本古今杂剧》、《清升平署戏曲文献》、《车王府曲本》为主的戏曲集所收乃全本作品;以《盛世新声》、《风月锦囊》为代表的戏曲选集所收乃作品之零拆散出;以《西游记》杂剧、明宣德南戏抄本《刘希必金钗记》为代表的戏曲作品皆系单行本;天一阁蓝格写本《正续录鬼簿》、《南词引正》、《远山堂曲品》、《远山堂剧品》、《南曲九宫正始》、《寒山堂曲谱》、《曲品》、《霜崖曲话》、《今乐考证》都是典范的戏曲理论著作;而以《唐戏弄》、《宋元戏曲史》、《明清戏曲家考略》为代表的今人研究成果则对戏曲文献史料搜寻殆尽——作品集、选集、单行本与理论著作、文献史料就是中国古典戏曲文本的全部类型。其四,文本的手稿性。《脉望馆钞校本古今杂剧》保留了收藏家赵琦美钞校的真实痕迹,既有钞校时间、地点、对象,也有整理校记、评语、附录,这对重新认识戏曲的社会地位与收藏家的生平颇具裨益;《车王府曲本》就是清季皮黄戏演出脚本的一个总汇,不仅有舞台现场演出脚本,而且有导演临时添写的演出手记,未尝润饰修订,完全是手稿本色,这在一定意义上比正式的抄刻本更有价值;明宣德南戏抄本《刘希必金钗记》是手抄本,由它可以检视早期南戏舞台演出形态,所附锣鼓谱也为研究南戏演出实际提供了罕见的依据;《远山堂曲品》、《远山堂剧品》、《霜崖曲话》、《今乐考证》都是著者遗留至今的手稿,不遑旁议,唯以文物论当为曲苑神品。这些特征虽在中国古典戏曲其他文献有所体现,却都不像 20 世纪发现戏曲文献集中突出。

第三,提供戏曲交流资讯。20 世纪发现戏曲文献有一部分尽管自被挟走迄今仍滞留海外,却为中国古典戏曲在异域早期非公开流传勾画出大致的迁移路径。它们主要皮藏在欧美和东南亚地区,以作品选集、作品单行本和作品集为多,都属传入外国时代之孤早、版本之独绝的戏曲文献,对构建中外文化交流史极具实证价值。《风月锦囊》由葡籍传教士格雷戈里奥·贡扎尔维兹于明穆宗隆庆六年从中国带往西班牙,为有确凿年代记载的较早逸越国境的戏曲选集,可以作为古代中国与西班牙稀少文化往来的一个力证载入史册;《乐府玉树英》、《乐府万象新》俱为明万历刻本,现存丹麦哥本哈根皇家图书馆,虽被带去的人物、时间、方式今已难以稽考,却为我们寻觅古代中国与丹麦两个遥远国度的纤纤联系提供了不容辩驳的坚硬事实;《大明天下春》、《荔枝记》今藏奥地利维也纳国家图书馆,其究竟何以抛离故土旅寄他乡虽未深察其详,但确为奥地利与中国古代文化交流的铁证;中英往来也较早,《满天春》、《乐府红珊》、《乐府菁华》、《乐府歌舞台》、《荔镜记》都是明清刊本,今俱发现于英国,但晚清遭罹列强侵

① 仇江、张小莹《车王府曲本全目及藏本分布》,刘烈茂、郭精锐《车王府曲本研究》。

略,掳戮贪毒惨烈,《永乐大典戏文三种》流落伦敦则不排除被掠夺的可能;《环翠山房十五种曲》、《玉茗新词》、《虎口余生记》、《西江祝嘏》、《双翠圆传奇》诸文献从巴黎发现可说是中法文化早年交往的多种实例;《钰妍丽锦》、《百花赛锦》的显世则提供了中德在清中叶即存在文化交流的珍贵依据;关于明清戏曲作家作品闻所未闻的史料发现于美国、明刊本《四声猿》发现于加拿大都在证明美国、加拿大同中国至迟在近代以来就出现过不同程度的文化往来;日本、韩国是一衣带水的邻邦,文化往来不仅早于欧美,而且比欧美频繁稠密,就戏曲文献言,日本尤其如此,20 世纪发现于日本的各类戏曲文献至少在百种左右,《词林一枝》、《八能奏锦》、《万壑清音》、《赛征歌集》、《西游记》杂剧为其代表。这些戏曲文献尽管绝大多数原本仍未回归。迁藏海外的具体过程除个别种类有案可查外,其余均无从钩索,然而在中外文化交流史上却占有不容忽视的一席之地,我们应该对这些“古代祖先创造的精神财富,做到心中有数”^①。

第四,审视戏曲生存环境。20 世纪发现戏曲文献更深层次、更广范围地披露了中国古典戏曲生存环境鲜为人知的许多隐情和真相,为我们全面了解、准确认识中国古典戏曲的生成、崛起及蝉蜕开启了一扇能够览胜赏奇、洞微烛幽的宽敞视窗。中国古典戏曲尽管体卑势偏,郁堙沉晦,不仅寡受官方青睐,相反动辄即遭天谴帝禁,生存环境困窘恶劣,逼仄迍邙,但仍能顽强坚韧地流传下来。它们虽被长期挤轧而处于边缘角落位置,却并没有完全被摒弃遗忘,少数独具慧眼的有识之士如郑振铎甚至甘冒危险、不惜血本也要挺身而出拼命加以保护^②,这使中国古典戏曲生存环境不再沉闷压抑,而是喷涌汨汨生气。《永乐大典戏文三种》流落英国伦敦小古玩肆虽过伤自尊,但被重金璧购秘存天津某银行保险库的良苦用心委实令人叹服,尽管终未留住,然而这种皮藏绝招恐于全球亦无其偶;《元刊杂剧三十种》自问世便未大批量进入市场营销,只为个别收藏名家私下所拥有,整整明清两代都处在这种密闭状态,民国初年甫露面,即被日本人攫去,因为日本推介方引起学界瞩目;《脉望馆钞校本古今杂剧》初现于抗日战争期间沦为“孤岛”的上海,一方是贪得无厌、漫天要价暂时不肯出手的商贾,一方是梦寐以求、迫不及待、恨不能立刻得手的书痴,售与购,旷日持久,真可谓奇货可居;《清升平署戏曲文献》虽是清朝帝王进行文化娱乐的产物,多歌功颂德、粉饰太平,却为我们提供了不同于民间市井的另一种戏曲生存环境,可以看出为帝王服务的戏曲不仅不冷落,反而热闹红火;《车王府曲本》则使我们目睹了蒙古王公车登巴咱尔家族世代对戏曲的钟爱和眷顾,正是他们,才使几乎消失于世人视线的皮黄戏重新闪亮登场;明宣德南戏抄本《刘希必金钗记》、明成化南戏刻本《白兔记》、明嘉靖揭阳南戏抄本《蔡伯皆》都是明代贵胄豪富墓穴的陪葬品,保存至今虽非墓主初衷,但在陪葬数百年后竟仍能传世当是天下奇迹;以《风月锦囊》、《词林一枝》、《乐府玉树英》为代表的曲选很早就藏迁海外,为中国古典戏曲展示了不同于神州中土的又一种生存环境,而裹挟于正史、

① 李福清《海外孤本晚明戏剧选集三种序言》,《海外孤本晚明戏剧选集三种》,上海古籍出版社 1993 年版。

② 李占鹏《论郑振铎戏曲典籍整理的学术成就与文献价值》,《求是学刊》2007 年第 2 期。

杂糅于稗说的各类戏曲文献资料如同生命力旺盛的蔓草藤萝依附于主流强势文化,为传承和保护中国古典戏曲作出了卓越贡献。从20世纪发现戏曲文献的生存环境看,中国古典戏曲虽难与诗文争雄,却往往能剑走偏锋,出奇制胜。

第五,拓展戏曲研究视野。20世纪发现戏曲文献有不少因漫无边际的渺茫隐匿,使古典戏曲的个别样式和少数领域一直处于极度萧瑟的荒凉状态。这些样式、领域虽有人关注、探索,但都类似盲人摸象,近乎隔靴搔痒,长期纠缠于外围、间接的材料,总是不得要领,更不要说触及本质。20世纪发现戏曲文献可说在较大程度上解决了这一难题。像南戏研究在20世纪取得了历史性的巨大突破和显著进步,完全得益于20世纪发现的戏曲文献。^①《永乐大典戏文三种》、明宣德南戏抄本《刘希必金钗记》、明成化南戏刻本《白兔记》、明嘉靖揭阳南戏抄本《蔡伯皆》、明本潮州戏文《荔枝记》《荔枝记》《金花女大全》以及《盛世新声》、《词林摘艳》为代表的戏曲选集与《南曲九宫正始》、《寒山堂曲谱》遴选的南戏散出,不仅完全突破了宋元南戏研究只揣摩“四大南戏”和《琵琶记》的惯性局限,而且使明南戏的数量空前扩大、范畴被明确提出并获学界高度认同。^②这是前贤从未涉足的一块新领域。20世纪南戏研究视野虽与实际状况殊存差距,但拓展幅度已远非往昔所能比。而元杂剧在20世纪发现戏曲文献之前,关于它的材料也十分有限,《元刊杂剧三十种》的发现方首次使元杂剧拥有了名副其实的文本,《脉望馆钞校本古今杂剧》的发现又使元杂剧获得了比先前超出一倍多的作品,以《盛世新声》、《词林摘艳》为代表的戏曲选集的发现更使元杂剧加添了数目不小的散段零折,《改定元贤传奇》、《古名家杂剧》、《古杂剧》的发现和通行既使元杂剧整体实力大为增强,也使同一元杂剧作品具备了多种不同版本,《绯衣梦》、《西厢记》四片残叶、李开先抄本《王粲登楼》、《西游记》杂剧的发现使我们与元杂剧本身的接触趋向临界。这也是前所未有的伟大创获。明清杂剧、传奇虽称汗牛充栋并非过誉,但绝大多数散落隐匿,通常呈现在学界视野的仍是极少数。《盛明杂剧》初、二集的行世提升了认识明杂剧的眼界,《清人杂剧》初、二集的编纂使长期被冷落的清杂剧不再成为盲点,《古本戏曲丛刊》第二、三、五、九集的出版为明清传奇研究开辟了一个便捷的阵地,尤其是第五集收录了不少新发现的明清传奇,而第九集则揭开了多少年来笼罩在宫廷大戏身上的神秘纱幔。明清杂剧、传奇研究因为20世纪发现文献可以说进入了一种全新的境界。《车王府曲本》、《百本张曲本》的发现弥补了近代戏曲史的短暂断裂,为透视地方戏演变燃亮了一盏明灯。而以天一阁蓝格写本《正续录鬼簿》为代表的戏曲理论与以《唐戏弄》、《杂剧形成史》、《宋金杂剧考》、《方志著录元明清曲家传略》、《明清戏曲家考略》为代表的戏曲论著在戏曲学和戏曲文献史料学方面则都极大地推动了中国古典戏曲的研究进程。

综上所述,可以说20世纪发现戏曲文献不仅为中国戏曲学界洞开了一片气势恢

① 解玉峰《20世纪戏曲文献之发现与南戏研究之进步》,《文献》2005年第1期。

② 孙崇涛《明人改本戏文通论》,《文学遗产》1998年第5期。

弘的雄阔天地,使后世能够欣赏往昔未曾寓目的原始戏曲作品、论著及史料,而且驱动了中国古典戏曲整理、研究工作的发展和繁荣,在中国戏曲史上占有非同寻常的重要位置。从主体价值看,20 世纪发现戏曲文献在初写原刻、孤本秘籍、散编逸篇、装扮排场、藏迁轨迹诸方面都反映出为普通戏曲文献所不具备的独特性和珍贵性。从核心意义看,20 世纪发现戏曲文献在恢复戏曲历史风貌、揭示戏曲文献特征、提供戏曲交流资讯、审视戏曲生存环境、拓展戏曲研究视野诸方面正发挥着不可替代的引例功能和实证作用。值得说明的是,这只是从主体与核心的角度观照 20 世纪发现戏曲文献的价值和意义,除此而外,20 世纪发现戏曲文献可以说是一座价值连城、意义跨类的文化宝库,在戏剧学、文献学、艺术学、历史学、民俗学、文物学、考古学、中外交流学诸领域都蕴藏着浑朴价值和超卓意义,正如王季思称誉《车王府曲本》“诉说着中华民族几千年历史”^①一样,有待我们继续发掘。通过以上梳理,我们从主体与核心两个角度对 20 世纪发现戏曲文献的价值、意义作了较系统的概括和归纳,从而为今后戏曲文献的全面整理及深入研究提供一种铺垫和尝试。

^① 王季思《足可填补“乱弹”阶段剧目的空白》。

戏曲宏扬举世尊^①

——钱南扬和他的戏曲研究

南京大学文学院 苗怀明

1957年夏,著名学者陈中凡给他的研究生吴新雷布置了一项特殊而别致的学习任务:派他到浙江师范学院游学,向一位老先生当面请益,并设法请其来南京大学任教,以恢复和发扬该校由曲学大师吴梅所开创的戏曲研究的优良学术传统,而这位老先生正是吴门弟子。在校、系领导的大力支持下,经多方努力,这位老先生终于在1959年9月落户六朝古都南京。从此他的命运便与南京大学这所古老的高等学府紧密地联系在一起。在此后长达29年的时间里,他不仅撰写了一批优秀的学术著作,在学术界享有盛誉,而且薪火传承,为国家培养了不少研究戏曲的青年才俊。经他与陈中凡等学者的苦心经营,南京大学中文系成为海内外学界瞩目的戏曲研究重镇。

据吴新雷先生回忆,当年陈中凡在教授戏曲史课程时,曾用手拿着一本这位老先生编著的《元明清曲选》,再三称赞其“渊博的学识和深厚的功力”^②。而此前,陈中凡并未见过其人,从他如此心仪的表现中,不难想象这位先生在学术上的建树与成就。

此人就是著名戏曲史家钱南扬。

从钱南扬一生的经历来看,他可以称得上一位纯粹的学者,与其同门任半塘、卢前等人不同,他没有参加过多少社会活动,也从未加入过任何党派,始终过着一种平淡、安静的书斋生活。尽管在生活中也曾遇到不少坎坷,但他均能泰然处之,平静对待,正如其同门王季思所概括的:“南扬先生是一个老老实实做学问的人,受多大的委屈他都不说话。”^③

平淡、安静的人生尽管在一些人看来似乎单调了些,也缺乏人们所期待的那种传奇色彩,但它对一位纯粹的学人来说,却是一种难得的理想人生境界,这并非每个人都能做得到,或者愿意这样做。毕竟人的一生受到的诱惑太多,想做的事情也不少。钱

① 本文题目取自唐圭璋为钱南扬所作挽诗。

② 吴新雷《教泽永存 学界垂名——悼念戏曲史家钱南扬教授》,载南戏学会等编《钱南扬先生纪念集》,1989年内部印刷,第28页。本文开头讲述的故事亦根据此文而来,笔者在听中国戏曲史论课时,也曾听吴新雷先生讲过。

③ 转引自吴新雷《教泽永存 学界垂名——悼念戏曲史家钱南扬教授》。

南扬在学术研究上能取得如此高的成就,显然与这种心无旁骛、甘心坐冷板凳的治学心态是分不开的。从前辈学者的身上,不仅可以学到为文,更能学到其为人。

钱南扬一生治学正如其弟子张新建所概括的,主要涉及四个领域或中心:“①以《谜史》为中心的民众艺术研究,如《市语汇钞》、《从风人体到俏皮话》(《汉上宦文存》);②梁山伯与祝英台故事研究;③以宋元南戏为中心的中国古代戏曲史研究;④以汤显祖‘临川四梦’为中心的明传奇研究。”④这四个领域或中心从表面上看起来差异颇大,但彼此间实际上有着一种内在的关联,那就是它们同属民间文艺。由此可见其治学兴趣和范围之所在。要了解钱南扬的这一学术选择,必须从其所受的教育和学术渊源讲起。

与其同门任半塘、卢前等人一样,钱南扬也是在新的高等教育和学术制度下培养出来的一代学人,其治学兴趣的培养和研究对象的选择在很大程度上受到时代文化因素的重要影响。钱南扬在北京大学预科和国文系读书的六年期间,以提倡白话、改良文学为诉求的五四新文化运动蓬勃展开,并取得了巨大成功。影响所及,那些饱受歧视的小说、词曲等民间文艺走进大学课堂,成为具有现代学科特性的专学,一批年轻学人受此时代学术新风的影响,开始致力于民间文艺的研究,将其作为终生不辍的事业,以治经史的功夫进行研习,取得了丰厚的成果,成为这些新兴学科的开创者,对20世纪学术研究的良性发展起到积极的推动作用。钱南扬就是其中颇具代表性的一位。

早在嘉兴省立二中读书的时候,受老师刘毓盘的影响,钱南扬就已对戏曲怀有浓厚的兴趣,“开始产生研究戏曲之意”,并为此做了积极、充分的准备。“每逢暑假回家,参加家乡的曲会,从事唱曲。”也正是在这个时期,他常常听到刘毓盘提起吴梅的曲学“如何精深、藏曲何等丰富”,“心中十分羡慕”⑤,但此时还没有得到当面请益的机会。

钱南扬在北京大学求学期间,“先后选了许守白(之衡)先生的戏曲,及与戏曲有关的刘子庚(毓盘)先生的词史、钱玄同先生的声韵学、鲁迅先生的中国小说史等”,在唱曲方面,刘毓盘还为他“介绍了一位笛师,每星期唱两次,又介绍一位票友,教我串演,直至勉强可以登台”⑥。这些课程的学习和准备为其日后的学术研究打下了扎实的专业基础,更为重要的是,钱南扬由此培养了浓厚的学术兴趣,这也影响到其日后研究对象的选择。

与任半塘、卢前等人不同,钱南扬在北京大学由预科转入正科的时候,著名曲学大师吴梅已结束其五年北大执教生涯,悄然南归,到东南大学任教。他未能获得在课堂上亲耳聆听教诲的机会。后来,经刘毓盘的介绍,钱南扬终于如愿拜在吴梅门下,成为其弟子。

为了研究曲学,钱南扬曾专程到苏州向吴梅当面请益,得到了这位曲学大师的热情接待和悉心指点,吴梅还亲自把钱南扬的行李从旅馆拿到自己家里。此后,钱南扬

① 张新建《南扬师治学道路给我们的启示》,《钱南扬先生纪念集》,第51页。

② 以上见钱南扬《自传》,《钱南扬先生纪念集》,第1页。

③ 以上见钱南扬《自传》,《钱南扬先生纪念集》,第1页。

多次住在吴家,得以饱读奢摩他室、百嘉室的珍贵藏书。对这段难得的求学、读书经历,钱南扬是这样描述的:“先生不仅待人诚恳热情,没有架子,而且在学问上,也循循善诱,有问必答,悉心指教。先生藏书颇丰,我在他家时,他都倾篋而出,让我饱览。”^①这段短暂而充实的美好时光对其日后的治学有着积极的推动和影响。据钱南扬本人介绍,“我的《宋元南戏百一录》就是在吴先生家看书收集的材料写成的”^②。

根据钱南扬在不同历史时期学术研究的兴趣和特点,可以将其治学经历分成两个大的阶段。

从在北京大学求学到20世纪30年代为第一阶段。在这一阶段里,钱南扬受时代学术新风的影响,对民间文艺产生了浓厚的兴趣,并着手进行研究。此前在蔡元培、刘半农、钱玄同等著名学者的支持下,北京大学一些热心民间文艺的师生成立歌谣研究会,编印《歌谣》周刊,征集、搜集民间歌谣,从而掀起了一股研究民间文艺的学术热潮。这股学术新风对日后通俗文学的研究具有深远的影响,受其影响,一批年轻学人投入到这一新的研究领域,以个人不懈的努力和卓著的成就作出了重要贡献。钱南扬正是在这一较为有利的文化语境中走上学术之路的。

从钱南扬在这一时期所发表的文章来看,其研究主要集中在两个方面:一个是梁山伯、祝英台故事,一是民间谜语。

钱南扬对梁山伯、祝英台故事的研究早在北京大学求学时期就已经开始了。他与顾颉刚、钟敬文等人一起,首次对梁祝故事进行了较为全面、系统的考察和探讨,开创了民间故事研究的新天地。其间,他先后在《北京大学研究所国学门周刊》、《北京大学研究所国学门月刊》、《民俗》等刊物上发表了《梁山伯祝英台的故事》、《梁山伯祝英台故事歌曲序录》、《祝英台故事的歌曲》、《关于收集祝英台故事材料的报告和征求》、《祝英台故事叙论》、《宁波梁祝庙墓的现状》、《词曲中的祝英台牌名》、《关于祝英台故事的戏曲》、《祝英台唱本叙录》等一系列研究论文,对相关文献和问题做了初步的梳理和探讨。

因治学兴趣的转移,钱南扬未能对这一课题继续深究下去,上述论文也未能结集成书,后来他将自己所搜集的部分资料辑为《梁祝戏剧辑存》(上海古典文学出版社1956年版)一书。这是一部颇有特色的专题戏曲选集,全书共辑录18种相关的戏曲作品,为“二三十年来收罗所得”,“论时代,有元、明、清三朝;论地域,有浙江、安徽、山西、湖北、四川、河北、广东、江苏八省;它流传的久远、广阔,式样的繁多,可见一斑了”^③。该书的编集为相关研究提供了珍贵的资料。

钱南扬的研究也颇有特色,他一方面从故事、民歌、戏曲、说唱等书面文献中搜集资料,一方面亲自进行田野调查,对梁祝故事的相关文献进行了初步的搜集和梳理,为其后的研究奠定了坚实的基础。这种研究将典籍阅读与田野调查结合起来,拓展了文

① 钱南扬《回忆吴梅先生》,赵景深主编《戏曲论丛》第一辑,甘肃人民出版社1986年版,第2页。

② 钱南扬《自传》,《钱南扬先生纪念集》,第2页。

③ 钱南扬《梁祝戏剧辑存》后记,上海古典文学出版社1956年版。

献搜集的视野和来源,这正契合了王国维所开创和提倡的双重证据法。值得一提的是,钱南扬特别注重从戏曲中搜集资料,由此可见他此时对戏曲的浓厚兴趣和良好学养。

梁祝故事之外,钱南扬还对孟姜女、目连救母、二郎神等民间故事进行探讨,先后撰有《目连戏与四明文戏中的孟姜女》、《黄世康秦孟姜碑文考》、《〈南曲谱〉及民众艺术中之孟姜女》、《孟姜女鼓词与〈听稗〉鼓词》、《目连戏考》、《读日本仓石武四郎的“目连救母行孝戏文研究”》、《曲牌上的二郎神》等文章。对其研究孟姜女所取得的成就,顾颉刚曾做过这样的评价:“材料的广博,论断的精确,用不到我赞扬。我非常快乐,竟得到这一位注意民众文艺的朋友。”^①

钱南扬对民间谜语的研究同样具有开创性。谜语这种民间文艺形式虽然在社会上流传广泛,为民众喜闻乐见,但在许多正统的文人士大夫看来,则是不登大雅之堂、壮夫不为的小玩意儿,就像民间说唱、通俗小说一样,在五四新文化运动之前,没有人愿意花力气进行研究。钱南扬的《谜史》(中山大学1928年刊行)一书将民间谜语作为严肃的学术对象,专门进行系统、深入的研究,于此可见其学术胆识和勇气。

《谜史》是中国第一部描述谜语发展历程的学术著作,其开创之功是显而易见的。在该书出版后的很长一段时间里,很少有研究者跟进,该书一直是了解谜语的一部重要参考书。《谜史》出版后,钱南扬发现了书中存在的一些错误,找到了一些新材料,后又撰写了《谜史的错误》、《谜史的新材料》等文章,发表在《民俗》杂志上。

钱南扬这一时期的治学兴趣相对来说比较广泛,除上面所介绍的两个领域之外,他也已开始着手戏曲研究,先后发表《宋元南戏考》、《宋金元戏曲搬演考》等文章,引起了学界的关注。

从20世纪30年代到80年代,这是钱南扬治学的第二个阶段。之所以将如此长的时间划为一个阶段,是因为他在这一时期的研究对象比较集中和固定,那就是戏曲。具体说来,又可以分为两个方向:一是南戏,一是以传奇为核心的戏曲研究。

虽然自20世纪20年代起,钱南扬已着手研究戏曲,但真正全身心投入却是在30年代之后。《宋元南戏百一录》一书代表着他的这种学术转向,从此之后,在长达半个多世纪的时间里,他专力于南戏研究,成果累累,相继出版《宋元戏文辑佚》、《永乐大典戏文三种校注》、《元本琵琶记校注》、《戏文概论》等著作,成为这一领域的开拓者和集大成者。

南戏之外,在戏曲研究的其他方面,钱南扬也有颇多建树,先后编撰出版了《汤显祖戏曲集》、《南柯梦记》、《汉上宦文存》、《中国戏剧概论》等著作。

与同时代的其他学人相比,钱南扬的治学有如下两个明显的特点:

一是专。专是指研究对象、范围的集中和固定。就钱南扬一生的治学情况来看,最见功力、影响最大的当数南戏研究,在这一相对较为狭小的学术领域,他苦心耕耘了

^① 顾颉刚编著《孟姜女故事研究集》,上海古籍出版社1984年版,第209页。

半个多世纪,这在一般人是难以做到的。专实际上代表着一种学术选择,也体现着现代学术研究的一种新变。从钱南扬在20世纪20、30年代两个时段学术研究特点的差异可以明显地看出这一点。

20世纪20年代,受五四新文化运动及整理国故运动的影响,不少学人对俗文学这门新兴学科产生了浓厚的兴趣,由于先前这些领域的研究缺乏必要的学术积累,因此,他们所做的工作便具有开拓性的价值和意义。这一时期不少研究者忙于开疆拓土,涉猎广泛,他们的研究具有博的特点,这在胡适身上表现得较为明显。博也同时意味着尝试,毕竟是面对着一个全新的学术世界,只有在不断尝试之后才能知道哪个学术领域更适合自己的。

到了30年代,经过十来年的学术积累,各门新兴学科大多已粗具雏形,研究开始朝着更为深入的方向发展。即以戏曲研究而言,经过王国维、吴梅等先驱者的提倡和示范,到30年代,已成为一门不少研究者参与的学科,发展较为成熟。此时,整个学科的研究范围、基本框架虽已粗备,但还存在着不少空白和缺憾,而这正是研究者下一步要努力的目标。钱南扬选择南戏作为研究对象实际上正契合了这一学术发展趋势。从博到专,这一转向体现着20世纪上半期学术研究的发展趋势。

二是精。首先,这种精是从数量上来说的。与同时代的学人相比,钱南扬的著作并不算多,甚至可以说是比较少的,而且就篇幅来说,也都不是很厚,但他的每一部著作都可以说是精品,很有学术分量。其次,这种精是就其著作本身的质量来说的。钱南扬治学十分投入,态度也十分严谨,既不轻易下断语,也不随便撰文著书。其著作具有朴实、简明的特点,俗话说文如其人,这一点在钱南扬身上体现得十分明显。

广博是一种治学风格,专精也是一种治学风格,两者各有其长处。从钱南扬身上,后学者可以学到很多东西。

二

钱南扬的戏曲研究主要包括两个方面:一是南戏研究,一是以传奇为核心的戏曲研究。以下分别加以介绍和探讨。

在南戏研究方面,钱南扬是学界公认的开拓者和集大成者。之所以这样说,主要有如下两个原因:

首先,他是最早致力于南戏研究的学人。从1924年开始,钱南扬“不管社会上政治风云的变化,整天埋头于浩如烟海的古籍资料中,广泛钩辑散佚或已湮晦已久的戏文与有关文献资料,进行缜密的考证”^①。他本人也把1924年作为自己研究南戏的一个学术起点:“我留意宋元戏文,始于一九二四年。”^②其研究成果便是《宋元南戏考》和

① 王琼娥《忆南扬》,《钱南扬先生纪念集》,第18页。

② 钱南扬《戏文概论前言》,钱南扬《戏文概论》,上海古籍出版社1981年版。

《宋元南戏百一录》，它们是20世纪南戏研究的开山之作。

钱南扬之所以选择南戏作为研究对象，显然与当时戏曲研究的状况有关。在王国维、吴梅等先驱者的倡导和示范下，戏曲研究这门学科虽然已经建立，但其内部各个分支的研究还很不均衡，当时人们的眼光多集中在元代杂剧上，对南戏则关注甚少，相关研究也较为薄弱。这一情况正如钱南扬本人所描述的：“明人注意宋元南戏的就很少，所以到了清朝，简直连‘南戏’这个名字也没人知道了。自清季以来，戏曲又渐渐为人注意，然研究曲学者，广博如姚梅伯，于其所著的《今乐考证》中不及南戏；精深如王静安，虽于《宋元戏曲史》论南戏渊源，颇多创获，而在《曲录》中仍未为南戏专立一目，却把宋元南戏都误入于明无名氏传奇之下。”^①对研究状况的明察，是着手研究的基本前提，钱南扬对此有着很好的把握。

从南戏这个戏曲史研究的空白和薄弱环节入手，这种研究具有原创性，更有价值，对学术的贡献也更大，由此可见钱南扬敏锐的学术眼光和自觉的学术意识。自然，南戏之所以成为空白和薄弱环节，也自有其内在原因，那就是资料的严重缺乏。可以说，在当时南戏研究既是一个良机，同时也是一个挑战。

经过数年的努力，钱南扬对南戏文献进行了初步的搜集和整理，对南戏的各个方面进行了较为精审的考察。在《宋元南戏考》一文中，他对现存南戏剧目的数量、南戏的名称、内容以及南戏不传的原因等，进行了全面的考察。在《宋元南戏百一录》一书中，他从历代曲谱、曲选中辑录了45种宋元南戏作品的残曲。

《宋元南戏考》和《宋元南戏百一录》为读者初步勾勒了一个南戏的全景轮廓，填补了戏曲史研究的一个薄弱环节，代表了当时南戏研究的最高水平，因此受到学界的好评。有位学者曾这样称赞《宋元南戏百一录》：“读者得此一编，和《宋元戏曲史》合看，庶几宋金元三朝的南戏和北剧的流变，都可以明如指掌。”^②这些成果为后来的南戏研究奠定了坚实的基础，也由此奠定了钱南扬南戏开拓者的学术地位，当时就有人这样评述：“专门致力于南戏的，要算钱南扬先生为第一人。”^③

第二，他是研究南戏最为用力、成就最著的学人。在钱南扬、赵景深等人的倡导和示范下，随着《永乐大典戏文三种》、《南曲九宫正始》等重要戏曲文献的新发现，南戏研究在20世纪30年代曾成为一个学术热点，受到学界的关注。新文献的发现，越来越多学人的参与，使南戏研究逐步走向深入。

与其他学人研究告一段落便转向新学术领域的做法不同，钱南扬始终对南戏研究保持着浓厚的兴趣和高度的关注，在20世纪30年代之后的数十年间，他仍不断积累资料，充分汲取学界已有的研究成果，最后终于撰写出像《戏文概论》、《宋元戏文辑佚》这样具有集大成意义的研究著作。经过钱南扬半个多世纪的辛勤开掘，作为戏曲史重要环节的南戏的真实面目日渐清晰地显露出来。

① 钱南扬《宋元南戏考》，《燕京学报》第7期（1930年6月）。

② 顾颉刚《宋元南戏百一录序》，《浙江省立图书馆馆刊》4卷3期（1935年）。

③ 云士《宋元南戏百一录》，《剧学月刊》5卷1期（1936年）。

钱南扬在南戏研究上主要取得了如下几个方面的成就:

首先是对南戏现存作品的搜集和整理。这方面的著作主要有《永乐大典戏文三种校注》(中华书局 1979 年版)、《元本琵琶记校注》(上海古籍出版社 1980 年版),钱南扬晚年还曾对《白兔记》进行校注,可惜未能完成,成为一件憾事。之所以要整理这五部南戏作品,是因为它们大都保持了早期南戏的“真面目”^①。

《永乐大典戏文三种校注》一书对《永乐大典》所收三种戏文作品进行校注。这是 20 世纪 20 年代新发现的南戏作品,由于原书于抗战胜利后不知下落,作者便以古今小品刊行会的排印本为底本进行整理。整理工作包括订正文字、分出、为每出加内容提要、补入所缺曲牌名、为难解词语加注等。

《元本琵琶记校注》以清陆貽典抄本为底本,以明嘉靖巾箱本、《九宫正始》所引元本为校本,校勘“以有助于文字的纠正、理解,或有参考价值者为限,不作机械的全面的校勘”。原书不分出,校注者将其分开,“卷首并增总目,每出之下注明戏情”^②。

这两个校注本所收均为早期南戏剧目,无论是校勘还是注释,质量皆十分精良,出版后受到学界的好评,成为研究南戏的必读书目。

与一般的戏曲校注本相比,钱南扬的校勘整理很有特色,这表现在,他不仅遵循一般的古籍整理规范,对作品认真进行校勘、注释,而且还注意结合戏曲自身的特色,将许多学术见解有机地融入到校注中,将作品的校勘整理与对南戏的探讨很好地结合起来。这种做法提高了校注本的学术含量,也为其他学科的古籍整理提供了有益的启发和借鉴。

这两个校注本在学界享有很好的口碑,《永乐大典戏文三种校注》一书出版之后,直到今天,再没有其他研究者进行这一工作,只是有一些零星的补充。由此可见学界对其成就的认可。能取得如此高的学术成就,这与钱南扬严谨认真、精益求精的治学态度是分不开的。以《元本琵琶记校注》一书为例,该书是在中华书局 1960 年出版的《琵琶记》校注本的基础上修订而成的,将两书放在一起进行比较,可以很明显地看出这一点。

《琵琶记》、《元本琵琶记校注》两书虽然都以清陆貽典抄本为底本,但使用的校本则有所不同:《琵琶记》是“用《巾箱本蔡伯喈琵琶记》(简称《巾箱本》),《李卓吾批评琵琶记》(简称《李评本》),《陈继儒评琵琶记》(简称《陈评本》),毛氏汲古阁本《琵琶记》(简称《毛本》)为主;凌氏朱墨本《琵琶记》(简称《凌本》),亦偶尔引及”^③。《元本琵琶记校注》则仅选用巾箱本、《九宫正始》所引元本为底本。之所以这样做,主要目的是为了存真,因为李评本、陈评本、毛本、凌本都是明人的改本,与作品原貌的距离较大,钱南扬曾用“面目全非”一词来形容之^④。相比之下,巾箱本与陆貽典抄本属同一版本系

① 钱南扬《戏文概论前言》。

② 钱南扬《元本琵琶记校注前言》,上海古籍出版社 1980 年版。

③ 钱萋(钱南扬)《琵琶记前言》,中华书局 1960 年版。

④ 钱南扬《元本琵琶记校注前言》。

统,“虽则已经明人初步加过工,然在形式上题目还被保存,虽分出而未有出目;在文字上虽与抄本稍有异同,但出入不大”^①,《九宫正始》所引为元人旧本。用这两种版本而不取明改本做校本,可以最大程度地保存作品的原貌,该书后来以《元本琵琶记校注》为名,显然与校勘原则的这一调整有关。

陆贻典抄本原不分出,为了便于读者的阅读,钱南扬在《琵琶记》一书中分出段落,“每一段落之前加上一个数字。宋周密《武林旧事》对官本杂剧称‘段数’,现在借用这个‘段’字,称某段,不称某出”,并在注释中加以说明:“对戏剧一段称一‘出’,虽则起原很古……然称‘出’易与明改本相混,故用‘段’字。”^②到《元本琵琶记校注》一书中,校注者的认识有所变化,处理方式也就不同。他认为“出是戏文本来的有的,就是没有分写的习惯,分不分关系不大”。为了保持作品原貌,同时也便于读者阅读,钱南扬重新将全书分出,并做了解释:“‘出’字起源很古”,同时举宋道原《景德传灯录》、明王骥德《新校古本西厢记》等书中的记载为证。

上述两点变化似乎都是细节问题,但钱南扬对此却十分重视,及时加以修正、调整。需要说明的是,这种修正、调整绝不是无关紧要、可有可无的,因为它关系到学术研究的准确性和科学性。由此可见其治学态度之认真严谨。这种治学态度和方法为戏曲研究树立了良好的典范。

其次是对南戏残存作品的辑佚。这方面的著作主要有《宋元戏文百一录》、《宋元戏文辑佚》。

对残存作品的辑佚是钱南扬着手南戏研究时便进行的一项研究工作,早在饱读吴梅奢摩他室、百嘉室藏书时,他就已留心于此,《宋元南戏百一录》是他早期辑佚的成果。之所以要做这一工作,是因为当时完整流传下来的南戏作品数量很少,除了《琵琶记》、《荆》、《刘》、《拜》、《杀》这四大戏文外,几乎看不到什么南戏作品。即使加上新发现的《永乐大典戏文三种》,也不到十种,而仅凭这些作品,是无法得见南戏全貌的。而从曲谱、曲选中寻找资料,对残存作品进行钩稽,可以拓展研究者的视野,得以从整体上对宋元南戏进行把握和了解,其学术意义正如钱氏本人所总结的:“把这个已经失去的环节勾稽出来,不但为戏曲史研究者,提供材料,与以方便;并且也提供了一些其他方面的研究材料,譬如对于古代语言学研究就有可参考的地方。”^③可见这一工作的意义和价值是多方面的。

《宋元南戏百一录》一书从历代曲谱、曲选中辑录了45种宋元南戏作品的残曲。所收曲文除标明出处、所据版本外,还十分注意曲文的排列,并根据相关资料钩稽出作品的本事、剧情。该书前有一篇总说,对南戏的名称、起源、沿革、结构、曲律、文章、名目等问题一一进行考辨,比《宋元南戏考》一文更进了一步。对于辑佚的方法,其好友顾颉刚曾做过如下概括:“他的辑录的法子,是先在小说笔记里搜录其本事,而后审察

① 钱南扬《琵琶记前言》。

② 钱南扬《琵琶记前言》。

③ 钱南扬《宋元戏文辑佚前言》,古典文学出版社1956年版。

辑集的曲文,以事证文,知道某曲应在前,某曲应在后;某曲为某人独唱,某曲为某人与某人对唱。这种工作,比清代学者辑古书困难得多。不但如此,每剧之后,更将杂剧、传奇之用此本事所成的剧曲一一胪列,使得读者可以寻求比较研究的材料,这又是方便了多少?至于字同异间校勘的细致,更不在话下了。”^①

就在钱南扬辑录《宋元南戏百一录》的同时,另一位戏曲史家赵景深也在悄悄进行着这一工作,其辑佚的成果便是《宋元戏文本事》一书。有趣的是,该书与《宋元南戏百一录》于同一年出版,两人的学术研究不谋而合,可谓英雄所见略同。两书所收作品数量基本相当,但在内容上可以形成互补。将两人辑佚所得加在一起,除去重复,共得宋元南戏作品 56 种。在资料十分缺乏的条件下能辑录如此多的南戏作品,是很不容易的,对南戏研究的促进和推动作用也是显而易见的。

其后,随着《南曲九宫正始》一书的发现和影印,辑佚工作取得重大突破。这一突破是由陆侃如、冯沅君完成的,他们依据该书所收早期南戏作品,编成《南戏拾遗》一书。该书分上下卷,上卷共收录新发现的宋元戏文佚曲 72 种,下卷则对《宋元戏文本事》、《宋元南戏百一录》所收 43 种戏文的佚曲进行增补,其特色正如作者本人所概括的:“目的不仅在辑佚,尤其在本事的寻索。或据古籍的记载,或据同题材而现存的剧本或小说,或据残曲本身。所引书必详注版本及页码,以备复检。”^②

经过几位研究者的努力,人们对南戏的情况有了较为全面、深入的了解,戏曲史上一个曾经失去的环节由此得以填补。不过,上述几部南戏辑佚著作在取得突破的同时,也不可避免地存在一些问题,比如不够精细等。有鉴于此,钱南扬在充分吸收自己及他人研究成果的基础上,精益求精,继续这一工作,终于在 20 世纪 50 年代中期,完成《宋元戏文辑佚》一书,为南戏作品的辑佚画上一个较为完满的句号。

《宋元戏文辑佚》一书共收宋元戏文作品 119 种,另有不明年代戏文 1 种,佚名戏文 3 种。在取材上,“以曲谱为主,而曲选次之”,其中曲谱以《汇纂元谱南曲九宫正始》为主,该谱不收者,再据其他曲谱辑录;在断句上,“以辞意为主,同时也兼顾曲牌的格调”;在编排上,尽量“按照情节先后排列”^③。较之先前的几部同类著作,该书更为精良,不仅辑录的作品最多,而且在曲文的排列,剧情、本事的钩稽等方面均有较大的改进,这也正符合学术研究后出转精的特点。也正是为此,《宋元戏文辑佚》一书被学界称作宋元戏文辑佚的集大成之作。

从《宋元南戏百一录》到《宋元戏文辑佚》,通过这两部在时间上相差二十年的学术著作,可见钱南扬在南戏研究方面取得的进步,于此也可见出其严谨认真、精益求精的治学态度。

最后是对南戏自身诸方面的探讨。在搜集、整理南戏文献的同时,钱南扬还对南戏进行了全面、深入的考察,以填补戏曲史上这个曾经失去的重要环节。《宋元南戏

① 顾颉刚《宋元南戏百一录序》。

② 陆侃如、冯沅君《南戏拾遗》导言及序例,哈佛燕京学社 1936 年版。

③ 钱南扬《宋元戏文辑佚前言》,古典文学出版社 1956 年版。

考》一文代表了他早年从整体上观照南戏的努力和尝试,该文被学界视作南戏研究的开山之作。不过也不可否认,由于当时所看到的作品和资料有限,对一些问题的看法难免有不够完善之处。

稍后,在《宋元南戏百一录》一书的总论部分,钱南扬再次对南戏进行全面的论述。经过几年的积累,掌握的资料逐渐增多,一些认识也有所改变。该文和《宋元南戏考》相比,不仅涉及的领域更广,看法和认识也更为深入。

其后,南戏文献不断有新的发现,新的研究成果相继推出,钱南扬一直在关注着南戏研究的动态和发展,并进行着自己的思考,他对南戏的认识也在不断深化和提高。《戏文概论》一书代表了他晚年对南戏的探讨和认识。该书不仅是钱南扬南戏研究的一个总结,代表了其南戏研究的学术水准,同时也代表了当时南戏研究的最高成就,具有集大成的意义。在此之前,还没有一部论著对宋元南戏做过如此全面、深刻的探讨。

《戏文概论》曾作为讲义在大学课堂上讲授过,经过不断修订才最后成书。钱南扬在20世纪60年代南京大学中文系与陈中凡一起讲授中国戏剧史课程,《中国戏剧概要》是两人合编的一份讲义,现有南京大学中文系1964年内部刊印本,由于当时只印行了三百本,故知者不多。该讲义的《宋元戏文》部分是钱南扬所编,分引论、源委、余论三部分,并节选了《张协状元》、《宦门子弟错立身》、《琵琶记》等部分曲文作为附录。这三部分在后来的《戏文概论》一书中都得到保留,但做了不少补充和修订。通过该讲义,可以了解钱南扬撰写《戏文概论》一书的相关情况。

《戏文概论》一书的性质和特点正如作者本人所概括的:“企图将戏文作一个比较全面的说明。”^①诚如其言,该书对南戏进行系统、完整的介绍和分析。全书分引论、源委、剧本、内容、形式、演唱六个部分,对南戏的名称、产生背景、渊源流变、声腔、剧本存佚、内容、结构、格律、剧本创作、演出、剧场等问题进行了十分全面而详细的探讨。将该书与王国维《宋元戏曲考》放在一起对读,半个多世纪戏曲史研究的进展情况,可以很清晰地显现出来。

该书的特点正如一位研究者所总结的:“它不同于一般的戏曲史,也不是单纯的评论,而是将考证、探讨、资料和史论糅合在一起,言简意赅,不枝不蔓,因而显得很严谨很朴实,绝无空泛失真的虚话。”^②考论结合,这也正是钱南扬一贯的治学风格,它主要表现为:研究建立在坚实的文献基础上,言必有据,持之有故,结论必须有过硬资料和充分论证的支撑。以戏文名称的确定为例,该书一开始便引证20则材料,列举戏文、南戏文、南曲戏文、南戏、温州杂剧、永嘉杂剧、鹧伶声嗽、传奇等种种名称,并分别进行考证辨析,最后通过比较,得出结论:“最适当的莫如戏文一辞。它不但没有上述的各种毛病,而且很熟悉的还在江浙一带人民的口头使用着。”^③该书以“戏文概论”为名而不用“南戏概论”为名,原因正在于此。一词之用,如此慎重,作者治学之严谨、之认真,

① 钱南扬《戏文概论·前言》。

② 吴新雷《钱南扬教授的名著〈戏文概论〉》,《曲苑》第一辑,江苏古籍出版社1984年版,第201页。

③ 钱南扬《戏文概论》,第7页。

由此可见。

通过对早期现存作品的校注,对残存曲文的辑佚,对南戏全面、系统的研究,钱南扬构建了一个较为完整的南戏研究体系。他早年以《宋元南戏考》、《宋元南戏百一录》等著作建立了南戏研究这一戏曲研究的重要分支,晚年又以《元本琵琶记校注》、《永乐大典戏文三种校注》、《宋元戏文辑佚》、《戏文概论》等著作予以充实和完善。钱南扬的系列南戏著作代表着20世纪南戏研究的最高成就。钱南扬也因此集南戏研究的开拓者和集大成者于一身,为南戏研究作出了无人可以替代的重大贡献,受到学界的高度赞誉。

三

南戏是钱南扬戏曲研究的重点,但并非全部。在进行南戏研究的同时,他还对戏曲史上的其他问题进行了卓有成效的探讨,取得了不俗的成就。比如他早在北京大学求学期间,就已开始利用戏曲文献来考察梁山伯祝英台、孟姜女等民间故事;1930年,他在《岭南学报》发表《南曲谱研究》一文,对南曲曲谱问题进行考察;1936年,他在《燕京学报》发表《宋金元戏剧搬演考》一文,对宋金元戏剧的戏班、演员、剧本、剧场、搬演等问题进行了梳理和分析。上述这些文章所涉及的问题都是戏曲研究中较为薄弱的环节,钱南扬的研究具有开拓性的贡献。

总的来看,钱南扬南戏之外的戏曲研究主要集中在如下两个方面:

一是汤显祖研究。他对汤显祖的研究以作品整理为主,这方面的著作主要有《汤显祖戏曲集》(上海古籍出版社1978年版)、《南柯梦记》(人民文学出版社1981年版)等。

《汤显祖戏曲集》一书的前身是中华书局1962年出版的《汤显祖集》。该书的诗文部分由徐朔方笺校,戏曲部分则由钱南扬校点。戏曲部分共收录汤显祖的五种戏曲作品,即“临川四梦”和《紫箫记》,皆以汲古阁校刻定本为底本,用其他版本进行参校,并于每出后出校记,书中还附有臧懋循订正《玉茗堂四梦本》的插图。后上海古籍出版社于1978年将戏曲部分以《汤显祖戏曲集》之名单独出版。这是对汤显祖戏曲作品第一次进行的全面整理,为读者提供了一个精良、可信的读本。

《南柯梦记》是钱南扬整理的一个校注本,也是一个面向大众的通俗读本。该书以郑振铎所藏明万历刻本为底本,以其他四种版本进行参校。与《汤显祖戏曲集》一书所收《南柯梦记》相比,底本和校本均有所变化。在断句上,“辞义与格调并重”;注释则“以帮助读者理解书中文辞、典故含义为主,不作烦琐的考据或引证”。书后附唐传奇《南柯太守传》,以助观览。^①

作品的整理之外,钱南扬对汤显祖及其剧作进行的探讨不多,专门文章只有《汤显

① 钱南扬《南柯梦记·前言》,人民文学出版社1981年版。

祖剧作的腔调问题》一篇,在该文中,他对徐朔方所持的宜黄腔说提出质疑,认为汤显祖的剧作“大都合乎昆山腔规律”^①。另外,从他所写的其他文章中,也可以得见其一些见解。比如在谈到吴江派时,他一方面认为沈璟严守格律的主张“基本上是可以肯定的”,一方面也指出“汤显祖对他的批评都十分中肯”。^②应该说其持论还是比较公允的。

二是对曲律的研究。钱南扬早年在北京大学求学时,就曾对曲律下过工夫,据他回忆:“我从许守白先生学习时,常常提出曲律上的一些问题向先生请教。”^③后他又投到吴梅门下,得其真传;其本人又能唱曲,具有丰富的艺术实践。也正是因为这些缘故,他对曲律问题十分关注,也很有研究,曾相继发表过《南曲谱研究》、《曲谱考评》、《跋〈汇纂元谱南曲九宫正始〉》、《冯梦龙墨憨斋词谱辑佚》、《论明清南曲谱的流派》、《曲律简说》等文章。曲律之学,艰涩难懂,向称绝学,涉足者很少,钱南扬知难而进,对这一领域进行了初步的梳理和探讨,其贡献是具有开创性的。

钱南扬对曲律的研究主要集中在曲谱这一方面,上述文章多偏重文献的搜集和整理。如《曲谱考评》一文对《乐府混成集》、《十三调南曲音节谱》、《南九宫谱》等32种历代曲谱进行评述;《跋〈汇纂元谱南曲九宫正始〉》一文对清初精抄本《南曲九宫正始》进行较为全面、深入的介绍;《冯梦龙墨憨斋词谱辑佚》一文依据沈自晋《南词新谱》一书的征引,辑录了一些《墨憨斋词谱》的佚文;《论明清南曲谱的流派》、《曲律简说》等文章则偏重理论方面的概括。

对钱南扬在曲谱研究上所取得的成就,有位学人曾做出这样的评价:“钱先生是近代以来最充分利用和挖掘曲谱价值的学者,他早年辑录南戏佚文,曲谱是主要取资对象之一;学术界为数不多的关于曲谱流别的文章都出自先生笔下。”^④

除上面所介绍的两个方面外,钱南扬还参与撰写了一部很有分量的戏曲著作,即《宋元明清戏曲词语汇释》,因该书未曾公开出版,内部印本数量也很少,故知者不多,这里稍作介绍。

该书的书名有多个,笔者所见该书的封面及书脊均作《宋金元戏曲词汇释》,内文的书眉上皆作《金元戏曲方言俗语辞典》。署名为“南京大学中文系戏曲研究室编纂”。钱南扬治丧委员会在《钱南扬教授追悼大会的悼词》一文中作《宋元明清戏曲词语汇释》,吴新雷《教泽永存 学界垂名——悼念戏曲史家钱南扬教授》一文亦持此说。据参与撰写并负责印务的吴新雷先生介绍,三个书名代表了该书编著的三个阶段:起初由陈中凡发起,戏曲研究室的同仁共同编写;其后,与上海的一位学者合作;最后,由钱南扬负责,最终的书名为《宋元明清戏曲词语汇释》。在该书的编著过程中,钱南扬参与并发挥了重要作用。

① 钱南扬《汤显祖剧作的腔调问题》,载其《汉上宦文存》,上海文艺出版社1980年版,第116页。

② 钱南扬《谈吴江派》,载其《汉上宦文存》,第88页。

③ 钱南扬《自传》,《钱南扬先生纪念集》,第1页。

④ 周维培《曲谱研究》,江苏古籍出版社1997年版,第419页。

从已经刊印的部分来看,该书只是初稿,还未全部完成。全书按笔画排列,到十一画止,仅此已 630 页,由此不难看出该书的分量。对所收语词,首先列出义项,然后列出戏曲、小说作品作为例证。总的来看,释义、举例皆较为精当,简明、实用,对读者阅读欣赏戏曲作品很有帮助。

该书继徐嘉瑞的《金元戏曲方言考》、张相的《诗词曲语辞汇释》、朱易安的《元剧俗语方言例释》之后,拟对宋、金、元、明、清历代戏曲词汇进行系统、全面的汇释,具有重要的学术价值。但令人感到遗憾的是,由于一些主客观因素的影响和制约,该书未能全部完成,也一直未曾公开出版,知者甚少,难以充分实现其应有的学术价值。在 20 世纪戏曲研究史上,类似的遗憾还有不少,它使后人在追述这段历史时,心中不由生出一丝沧桑感。

中国现代戏剧研究的丰硕成果

——读胡星亮著《中国现代戏剧论集》

浙江师范大学文化创意与传播学院 陈爱国

《中国现代戏剧论集》是胡星亮教授新近出版的戏剧论文集,是作者 25 年来戏剧研究的大检阅。该书强调中国现代戏剧的现代性诉求,力图从“人的戏剧”的角度阐释、研究中国现代戏剧发展的问题。它以研究层面的系统性、研究问题的基础性、研究方法的综合性、研究视野的完整性,对中国现代戏剧进程中的很多问题与现象进行了史论结合、鞭辟入里的学术反思,有力地推动了中国现代戏剧的研究。由此,我们也可以窥见胡星亮的基本学术方法与学术追求。

众所周知,“中国现代戏剧”这一概念可以有几种限定。在胡星亮看来,它指的是 20 世纪以来的中国戏剧,并特别强调中国戏剧的现代性诉求。作者曾在《现代戏剧与现代性》一书《自序》中指出,中国现代戏剧的现代性,其核心内涵应是“人的戏剧”。具体地说,“人的戏剧”是“一种作为精神主体的人所创作的戏剧,是一种用来表现人文关怀的戏剧,也是一种与人进行情感交流、精神对话的戏剧”。高扬戏剧的人文精神,让戏剧参与民众的精神建构,这是南京大学戏剧研究所的优良传统,是著名戏剧家陈白尘先生、著名戏剧学者董健先生在此所树立的戏剧解释范式。“人的戏剧”强调戏剧的社会认识功能,将剧场当做精神洗礼的场所,目的是开展民众思想启蒙教育,培养健全的独立的人格。对这一优良传统,胡星亮是既有继承,又有发展。戏剧是思想的载体,也是独特的艺术。他认为,现代戏剧应“通过情节、结构、叙事等表达方式与文本形式,尤其是通过写人(丰满的有深度的戏剧形象),将戏剧家对于现实人生的深层结构的发现转化为审美结构的艺术创造”。所以,这种现代性戏剧,是人的戏剧,又是审美的戏剧,它灌注现代的审美意识,具有现代的艺术形式。这种对戏剧本体的双重认识,无疑是辩证的、综合的,接近中国现代戏剧的历史本身和阐释期待。他甚至认为,这种“人的戏剧”,“既是中国现代戏剧创建的出发点,也是中国现代戏剧发展的归结”^①。一代有一代之文学,一代有一代之戏剧,戏剧形态的变化与更替是无法避免的。但是万变不离其宗,现代戏剧形态深处的主心骨,还是表现人文关怀,与人进行情感交流、精神对话。所以,他的这种戏剧观念高瞻远瞩,具有极强的启示性与使命感,并贯穿在《中国现代戏剧论集》的各个篇章之中。如讨论新时期戏剧观念论争、布莱希特在中国的影响、中国后现代戏剧命运等等话题时,都强调戏剧(思想、审美)的人文关怀精神和

^① 胡星亮《现代戏剧与现代性》,人民文学出版社 2007 年版,第 1—2 页。

“人的戏剧”的建设。

纵观《中国现代戏剧论集》，可以看出它具有以下几个学术特点：

第一，戏剧研究层面的系统性。胡星亮的戏剧研究，不是杂乱无章，而是有道可循。他师从著名戏剧家陈白尘，首先对中国现代喜剧进行研究（相关著作于1988年完成，因故延至1995年出版），认为现代喜剧的主体精神是批判，是以嬉笑怒骂的方式“自觉地肩负起变革社会改造人生的神圣历史使命”^①。也就是说，他首先是从喜剧类型去触摸到“人的戏剧”的精神实质。接着，他担任著名戏剧学者田本相主编的《中国现代比较戏剧史》（1993）一书的副主编，进行大量篇章的撰写与修改工作，从外来资源与影响的角度，梳理中国现代戏剧的发展脉络。这是从外来影响的层面，探求中国现代戏剧获得现代性的一种路径，也是由此考察“人的戏剧”是如何从思想与艺术两方面洋为中用，进行移入式构建（其2009年出版的《当代中外比较戏剧史论》是这一研究思路的延续与深化）。紧接着，他出版了《二十世纪中国戏剧思潮》（1995）一书，从戏剧理论思潮的层面，对近现代以来的中国戏剧进行整体观照，其核心还是“人的戏剧”，是思想与艺术的现代性，是中国现代戏剧如何处理现代化与民族化的关系。沿着这个思路，他接着出版了《中国话剧与中国戏曲》（2000）一书，从传统资源与影响的角度，梳理中国现代戏剧的发展脉络，由此考察“人的戏剧”是如何从思想与艺术两方面推陈出新，进行继承式构建。由此可见，胡星亮沿着自己的研究脉络与学术理路慢慢行进，步步为营，逐渐使自己的戏剧研究呈现系统性、有机性，从而形成自己的戏剧观念与学术追求。综合地说，其研究核心是中国现代戏剧的现代性（思想、审美），研究层面是中与外、旧与新、思潮、类型，研究方法是不断在中国戏剧与外国戏剧、现代话剧与传统戏曲、理论思潮与戏剧创作的纵横关系中进行影响研究、综合研究，而且始终强调中国现代戏剧的现代意识、主体意识、创造意识。如此一来，其戏剧研究就像是盖房子，现代戏剧是屋顶，四个层面是四根支柱或四堵墙，里面供奉着现代性与人性。他所做的这些课题，在系统性、综合性的基础上，几乎都是中国现代戏剧研究格局中具有开创性的工作。

第二，戏剧研究问题的基础性。当前学界为吸引眼球，大都关注所谓“前沿”问题，甚至食洋不化而草草构筑所谓“理论体系”，课题评选、论文刊用、学术评价也津津乐道。但是新问题之外，还有很多老问题没有解决，还有很多基本问题没有研究透彻，这里还有很大的学术拓展空间。胡星亮是这种后卫式的戏剧学者。他没有因外界研究话题的喧嚣，而打乱自己的研究计划。他所选用的大多是半新不旧的话题，当然都是戏剧理论与创作的基本问题、关节问题、关键问题，这些问题看似被人讨论过，但是大多说得不够透彻、到位，需要深入探究或重新评价。他善于在前人一定的言说基础上，对问题进行细致严密的总结与反思（经验教训层面）、整合与出新（历史发展层面），力

① 胡星亮《中国现代喜剧论》，南京大学出版社1995年版，第231页。

求准确、深入、完整、经典。每个话题都渗透着历史意识和问题意识,同时不乏对前沿问题和戏剧出路的回答与反思,以致时时新见迭出。他是一个具有强烈反思批判精神与历史使命感的人文学者,是一个字里行间充满问号的问学之人。他做学问有自己的办法,总是在消化基本材料与看法的基础上,发现很多关键性的问题与疑点,于是带着这些问题与疑点出发,步步追问下去,由此提出自己的意见,逼近学问的真理。如他在谈论后现代戏剧思潮时,提出:“为什么后现代戏剧在中国大陆的发展又颇为艰难,至世纪之交才仅仅十年就走入困境呢?”经过反思,他认为其严重不足至少有两个,一是强调演员和观众,忘记文学的地位;二是戏剧叙事的表象化。鉴于此,他提出“中国后现代戏剧亟须补课的,是以现代性为根本去建构其戏剧美学”,也就是要创造“人的戏剧”^①。很明显,这个基础性的问题已经衍生出具有前沿性的新话题,即中国后现代戏剧若纳入“人的戏剧”的视域,如何处理现代性与后现代性的问题。这个问题,牟森等后现代戏剧导演没有解决,只能遭致失败的命运。又如在探讨“国剧运动”理论时,他将其影响延伸至20世纪20年代末的“普罗戏剧”、30年代的“农民话剧”、40年代的“民族形式”论争、80年代的“写意话剧”^②。如此一来,“国剧运动”的民族化理论,就获得一个真切可信的历史厚度,大大深化了学界对于“国剧运动”理论的认识。作者喜欢强化戏剧现象与问题之间的历史联系,使戏剧发展具有某种内在的联系与规律,这些努力较大地促进了20世纪中国戏剧发展脉络的深入研究。论文集的很多篇什,都在基础性问题之上,不时提出一些具有前瞻意义的话题,甚至有一些新的概括与提法。如将中国现代戏剧的现实主义思潮,划分为易卜生式的现实主义、普罗现实主义、批判现实主义、现代现实主义等,还对戏剧史上的各种伪现实主义予以辨析,提出批评。现实主义戏剧作为中国现代戏剧的主潮,在发展流变过程中,确实不断衍生出各种“新”现实主义,学界很难予以科学准确的阶段划分。胡星亮的这种比较细致系统的阶段划分,绕过了过去某些权威的说法,提出了属于自己的说法,而且给予具有说服力的深入研究,使我们对其流变面貌的认识真正清晰起来。

第三,戏剧研究方法的综合性。在这个浮躁的时代,很多人陷入学术研究方法与空间的焦虑,以致纷纷扛起欧美的“进口货”,美其名曰方法革命、话语转型。当前最时髦的方法,大约是各种后现代主义、各种文化研究的方法。有的人甚至有好几种“新式武器”,随意转换。其实,很多研究方法只适合特定的社会情形与阐释对象。它们有其特定的理论框架,有其复杂的历史流变,我们很容易误读与错位。而且对于他人的理论方法完全照搬,又常常是削足适履。胡星亮深谙其中滋味,没有简单运用时髦的方法,或单从某一方法入手研究,而是以历史的、美学的、比较的方法为主,走史论结合、综合研究的道路。他似乎可以如此回答:他的唯一方法就是还原历史,加强反思。为此,他十分重视有关史料的搜集与整理工作,在占有大量而确切的第一手资料或原始

① 胡星亮《后现代主义戏剧》,《中国现代戏剧论集》,中国戏剧出版社2010年版,第261—263页。

② 胡星亮《“国剧运动”的理论探讨》,《中国现代戏剧论集》,第118—122页。

资料的基础上,还原复杂而真切的历史语境与历史现场,再进行实证研究、理论反思。对戏剧现象与问题的探究,必定分析其原因、特点、症结及出路等,逻辑严密,逐步深入,最终引向对中国当前戏剧问题的思考。探讨问题时,总是力求做到观点客观、公正、开阔、辩证,实事求是,据实说话,并在现代戏剧历史发展的平台上进行考量、评价。如论述布莱希特对中国新时期戏剧的影响时,首先,探讨新时期译介布莱希特的主要原因是戏剧危机和“拨乱反正”;接着,从戏剧观念变革和史诗剧艺术创新两方面深入剖析;再接着,分析布莱希特译介与接受的困境,认为是实用主义译介、庸俗社会学等损害了布莱希特;最后,针对这些症结,提出应该如何借鉴布莱希特,发展中国戏剧。^①在清晰的条理呈现与严密的逻辑论证中,其研究方法平实而丰厚,语言风格朴素而庄重,很能体现南京大学校训的风采,“诚朴雄伟,励学敦行”。其实,正如某西方哲人所说,真理是朴素自然的。总的说来,胡星亮善于发掘、梳理有关史料,还原历史现场,据实说话,论述扎实,使得其戏剧研究具有很强的说服力和可信度。

第四,戏剧研究视野的完整性。这种特点是与其系统性、基础性分不开的,相互关联与促进。胡星亮曾经对中国现代戏剧研究中的问题进行反思,指出其基本现状是:较多注重话剧研究,较少关注戏曲及歌剧研究;话剧研究较多注重现代,而较少关注当代;话剧、戏曲及歌剧研究,较多注重戏剧文学,较少关注戏剧舞台艺术;戏剧文学研究中,较多集中在剧作家,而较少关注戏剧理论、观念、文体、形式、思潮、流派等;话剧、戏曲及歌剧研究,较多注重戏剧现象,而较少理论意识与理论的探索;较多注重话剧、戏曲、歌剧等的独立研究,而较少作为“大戏剧”的综合研究;此外,戏剧资料整理与建设贫乏,对台湾、香港、澳门戏剧关注不够等。^②现代戏剧的形成与发展不是孤立的,而是在各个剧种、部门、地域等场域之中相互影响、综合完成的,甚至其创作者也是在各个剧种、部门、地域等场域之中来回串门,势必使它们之间具有某些内在联系。单从某一方面进行研究,或者过于偏重某一方面,不啻是见木不见林,远离了历史真相。应该说,这些都是他长期以来潜心研究现代戏剧时所发现的问题,它们都不同程度地影响着中国现代戏剧研究的深度与广度。反过来看,这些也都是中国现代戏剧研究可以进一步拓展的学术空间。他的多部学术著作似乎正是朝着这些问题而逐步展开研究,深化了这些研究领域。换句话说,他正是因为大量掌握了现代戏剧的原始资料,长期思考现代戏剧发展的基本问题、关节问题,所以发出这些感慨,由此身体力行,以“人的戏剧”为经,以“大戏剧”为纬,注重自己戏剧研究视野的完整性、综合性。这是还原戏剧历史现场的学术行动,也是考验戏剧研究者学术素养与资源占有的一种挑战。在话剧、戏曲与新歌剧的综合研究上,其《二十世纪中国戏剧思潮》(1995)早已开始,取得了扎实的研究成果,并将这一学术优势延续下来。在大陆与台港澳的一体化研究上,其合作主编的《中国当代戏剧史稿》(2008)、独立完成的《当代中外比较戏剧史论》

① 胡星亮《布莱希特在中国的影响与误读》,《中国现代戏剧论集》,第451—469页。

② 胡星亮《二十世纪中国戏剧研究的几个问题》,《粤海风》2004年第4期。

(2009),都充分体现了这一点,显示出其现代戏剧整合研究的雄心与优势,赢得学界的好评。

总之,《中国现代戏剧论集》是一本厚实且厚重的戏剧著作,有力地推动了中国现代戏剧研究朝着纵深方向沉稳迈进。

稿 约

《南大戏剧论丛》为南京大学戏剧影视研究所集刊,也是中文社会科学引文索引(CSSCI)来源集刊,每年一辑,力求反映当前国内戏剧研究动态、前沿理论问题、古今中外重要戏剧现象和问题,成为国内戏剧研究的重要理论平台。竭诚欢迎国内外专家、学者不吝赐稿!

一、来稿以 10000 字左右为宜,优秀稿件不受此限。

二、来稿行文格式请采用一般论文通行格式,引文、注释请采用页下脚注,每页各自编号,序号①、②、③……

三、来稿一经采用,将奉上稿酬及样刊。对高质量稿件,优稿优酬。

四、来稿务请寄送打印文本,收到用稿通知后再提供电子文本,请作者注明详细通讯地址、邮政编码、工作单位、联系电话、电子信箱等信息。

五、来稿六个月内未收到用稿通知,请自行处理,恕不退还稿件,也不奉告评审意见,敬请海涵。

六、来稿请寄:南京大学文学院《南大戏剧论丛》编辑部,电话:025-83593393, E-mail:njudrama@163.com。